

Современные художники, Том 2 (из 5)

Джон Раскин

Modern Painters, Volume 2 (of 5)

John Ruskin



Электронная книга проекта "Гутенберг" современных художников, том 2 (из 5)

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Современные художники, Том 2 (из 5)

Автор: Джон Раскин

Дата выхода: 4 сентября 2009 [Электронная книга № 29906]

Язык: Английский

В титрах: Продюсерами выступили Джульет Сазерленд, Мариус Боррор и команда онлайн-распространяемой корректуры на <http://www.pgdp.net>

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА " СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ", ТОМ 2 (Из 5) ***

Примечание переписчика:

Исправлено несколько типографских ошибок. Они отображаются в тексте следующим образом, а объяснение появится при наведении указателя мыши на выделенный отрывок. Разделы на греческом языке будут переведены при наведении на них указателя, а слова, использующие диакритические символы в расширенном дополнительном блоке Latin, который может не отображаться в некоторых шрифтах или браузерах, будут отображаться в версии без акцента. Исходные номера страниц отображаются на полях следующим образом: [Страница xxx].



ПЕЙЗАЖ
С КАРТИНЫ Дж . М. У. ТЕРНЕРА

Библиотечное издание

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ДЖОНА РЕСКИНА

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ

Том II—ОБ ИСТИНЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЯХ

Том III — О МНОГОМ

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ АССОЦИАЦИЯ

НЬЮ-ЙОРК

ЧИКАГО

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ.

ТОМ II.,

СОДЕРЖАЩИЙ

ЧАСТЬ III.,

РАЗДЕЛЫ I. И II.

ТВОРЧЕСКИХ И ТЕОРЕТИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ.

КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ СОДЕРЖАНИЯ.

ЧАСТЬ III.

ИДЕЙ КРАСОТЫ.

РАЗДЕЛ I.

ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА.

Глава I. О ранге и связях теоретического факультета.

	Страница
§ 1. С какой осторожностью следует подходить к предмету.	1
§ 2. И о какой важности идет речь.	2
§ 3. Сомнительная сила термина "полезность".	3
§ 4. Его собственный смысл.	4
§ 5. Насколько ложно применяется в наше время.	4
§ 6. Пагубные последствия такой интерпретации. Как это связано с национальной властью.	5
§ 7. Как этого избежать.	6
§ 8. Разделение человеческих стремлений на подчиненные и объективные.	8
§ 9. Их относительные достоинства.	10
§ 10. Как все изменилось из-за ошибочных представлений о способностях к созерцанию и воображению.	10
§ 11. Цель настоящего раздела.	11

Глава II. О теоретическом факультете, связанном с чувственными удовольствиями.

§ 1. Объяснение термина "теоретический".	12
§ 2. О различиях в ранге чувственных удовольствий.	12
§ 3. Использование терминов "Умеренный" и "Невоздержанный".	13
§ 4. Правильное использование термина "несдержанный".	13
§ 5. Основания неполноценности в удовольствиях, являющихся предметом невоздержанности.	14
§ 6. Свидетельство более высокого ранга в удовольствиях зрения и слуха.	15
§ 7. Как низшие удовольствия могут быть повышены в ранге.	16
§ 8. Идеи красоты как по существу нравственные.	17
§ 9. Как унижен бессердечным приемом.	17

§ 10.	Как возвышен любовью.	18
-------	-----------------------	----

Глава III. О точности и неточности чувственных впечатлений.

§ 1.	С помощью какого теста следует определять состояние способности восприятия?	19
§ 2.	И в каком смысле термины "Правильный" и "Неправильный" могут быть приложены к его выводам?	20
§ 3.	Какую власть мы имеем над чувственными впечатлениями.	21
§ 4.	Зависит от остроты внимания.	21
§ 5.	Всеобщие конечные выводы.	22
§ 6.	Какая обязанность связана с этой властью над чувственными впечатлениями.	22
§ 7.	Как вознаграждается.	23
§ 8.	Особенно в отношении идей красоты.	23
§ 9.	Ошибки, вызванные силой привычки.	24
§ 10.	Необходимость представления на ранних стадиях вынесения судебного решения.	24
§ 11.	Широкий размах зрелых суждений.	25
§ 12.	Насколько это отличается от ложного вкуса.	25
§ 13.	Опасность духа выбора.	26
§ 14.	И преступность.	27
§ 15.	Как определенные выводы, касающиеся красоты, могут быть доказуемы разумом.	27
§ 16.	С какой вероятностью может произойти ошибка.	28
§ 17.	Термин "красота" с самого начала был очень ограниченным. Делятся на типичные и жизненно важные.	28

Глава IV. О ложных мнениях относительно Красоты.

§ 1.	О ложном мнении, что истина - это красота, и наоборот.	30
§ 2.	О ложном мнении, что красота - это полезность. Сравните главу xii. § 5.	31
§ 3.	О ложном мнении, что красота проистекает из обычаев. Сравните главу vi. § 1.	31
§ 4.	Двойное действие обычая. Оно приглушает ощущения, но подтверждает привязанность.	31
§ 5.	Но никогда не создает и не разрушает сущность красоты.	32
§ 6.	Примеры.	32
§ 7.	О ложном мнении, что красота зависит от ассоциации идей.	33
§ 8.	Ассоциация. , Во-первых, рациональна. Это неэффективно как причина красоты.	33
§ 9.	Случайная ассоциация. Степень ее влияния.	34
§ 10.	Достоинство его функции.	35

§ 11.	Как это связано с впечатлениями от красоты.	36
§ 12.	И какую осторожность это делает необходимой при их изучении.	36

Глава V. —О типичной Красоте: —Во-первых, о Бесконечности, или Типе Божественной Непостижимости.

§ 1.	Невозможность адекватного рассмотрения предмета.	38
§ 2.	С какой простотой чувств к этому подходить.	38
§ 3.	Детский инстинкт уважения к пространству.	39
§ 4.	Продолжение в загробной жизни.	40
§ 5.	Где прослеживается этот инстинкт.	40
§ 6.	Бесконечность как необходимая в ст.	41
§ 7.	Условия его необходимости.	42
§ 8.	И связанные с этим аналогии.	42
§ 9.	Как достоинство обращения пропорционально выражению бесконечности.	43
§ 10.	Примеры из южных школ.	44
§ 11.	Среди венецианцев.	44
§ 12.	Среди пейзажистов.	45
§ 13.	Другие способы, в которых ощущается сила бесконечности.	45
§ 14.	Красота кривизны.	46
§ 15.	Насколько постоянна внешняя природа.	46
§ 16.	Красота градации.	47
§ 17.	Как встречается в природе.	47
§ 18.	Насколько это необходимо в статье	48
§ 19.	Бесконечность неправильно подразумевается под необъятностью.	49

Глава VI. О Единстве, или Образе Божественной Всеохватности.

§ 1.	Общая концепция Божественного Единства.	50
§ 2.	Слава всех вещей - в их Единстве.	50
§ 3.	Несколько видов единства. Субъективный. Оригинальный. О последовательности и членстве.	51
§ 4.	Единство членства. Насколько надежно.	52
§ 5.	Разнообразие. Зачем требуется.	53
§ 6.	Перемены и их влияние на красоту.	54
§ 7.	Любовь к переменам. Какая болезненная и злая.	55
§ 8.	Стремление к разнообразию в направлении единства подчинения.	55
§ 9.	И к единству последовательности.	57

§ 10.	Природа пропорции. во-первых, кажущаяся пропорциональность.	57
§ 11.	Значение кажущейся пропорции в кривизне.	60
§ 12.	Как получено природой.	61
§ 13.	Кажущаяся пропорциональность в мелодиях строки.	61
§ 14.	Ошибка Берка в этом вопросе.	62
§ 15.	Конструктивная пропорция. Ее влияние на растения.	63
§ 16.	И животные.	64
§ 17.	Краткое содержание.	64

Глава VII. О Покое, или о Типе Божественного Постоянства.

§ 1.	Всеобщее чувство необходимости отдыха в искусстве. Его источники.	65
§ 2.	Покой, как выраженный в материи.	66
§ 3.	Необходимость отдыха подразумеваемой энергии.	66
§ 4.	Душевный покой, как благородно.	67
§ 5.	Его универсальная ценность как критерия искусства.	68
§ 6.	Примеры из "Лаокоона" и "Тесея".	69
§ 7.	И в алтарных гробницах.	70

Глава VIII. О симметрии, или о типе Божественной Справедливости.

§ 1.	Симметрия, что и как встречается в органической природе.	72
§ 2.	Насколько это необходимо в статье	72
§ 3.	К чему относится его приятность. Различные примеры.	73
§ 4.	Особенно в религиозном искусстве.	73

Глава IX. О Чистоте, или Типе Божественной Энергии.

§ 1.	Влияние света как священного символа.	75
§ 2.	Связанная с этим идея чистоты.	75
§ 3.	Первоначально происходящий из условий материи.	76
§ 4.	Ассоциативные идеи, усиливающие впечатление. Влияние четкости.	76
§ 5.	Совершенная красота поверхности, в чем бы она ни заключалась.	77
§ 6.	Чистота лишь метафорически является разновидностью безгрешности.	78
§ 7.	Энергия, выражаемая чистотой материи.	79
§ 8.	И цвета.	79
§ 9.	Духовность, как бы это выразиться.	79

Глава X. Об умеренности, или о типе правления по закону.

§ 1. Значение терминов "Целомудрие" и "Утонченность".	81
§ 2. Как это относится к временной моде.	81
§ 3. Как к восприятию завершенности.	81
§ 4. Отделка, которую великие мастера считали необходимой.	82
§ 5. Умеренность, ее природа и ценность.	84
§ 6. Это пояс красоты.	84
§ 7. Как найти отражение в естественных изгибах и цветах.	84
§ 8. Как трудно достижимо, но необходимо для всякого блага.	85

Глава XI. Общие выводы относительно типичной красоты.

§ 1. Тема, рассмотренная не полностью, но допускающая общие выводы.	86
§ 2. Типичная красота, созданная не ради мужчины.	87
§ 3. Но степени этого ради него допускались.	87
§ 4. Какое ободрение отсюда следует получить.	87

Глава XII. —О Жизненной красоте: —Во-первых, как относительной.

§ 1. Переход от типичной красоты к жизненной.	89
§ 2. Совершенство теоретического факультета в том, что касается жизненной красоты, - это милосердие.	90
§ 3. Только по отношению к растениям меньше привязанности, чем сочувствия.	91
§ 4. Который пропорционален появлению энергии в растениях.	92
§ 5. Это сочувствие бескорыстно и не имеет отношения к полезности.	93
§ 6. Особенно по отношению к животным.	94
§ 7. И это разрушается доказательствами механистичности.	95
§ 8. Второе совершенство теоретической способности в том, что касается жизни, - это справедливость морального суждения.	96
§ 9. Насколько затруднено.	97
§ 10. Влияние моральных знаков на выражение лица.	97
§ 11. Как и у растений.	99
§ 12. Перепросмотр.	100

Глава XIII.—О Жизненной красоте:—Во-вторых, как Родовой.

§ 1. Красота выполнения назначенной функции у каждого животного.	101
§ 2. Два значения слова "идеальный". Либо оно относится к действию воображения.	102

§ 3.	Или к совершенству шрифта.	103
§ 4.	Это последнее ощущение неточности, которое еще предстоит сохранить.	103
§ 5.	Идеальной формы. Во-первых, у низших животных.	104
§ 6.	В чем согласуется.	104
§ 7.	Идеальная форма у овощей.	105
§ 8.	Разница в положении растений и животных.	105
§ 9.	Допускает разнообразие в идеале первого.	106
§ 10.	Идеальная форма у овощей, разрушенных при выращивании.	107
§ 11.	Пример из сольданеллы и ранункулюса.	108
§ 12.	Красота покоя и блаженства, насколько она соответствует такому идеалу.	108
§ 13.	Идеальность искусства.	109
§ 14.	Как это связано со способностями к воображению.	109
§ 15.	Идеальность, как принадлежащая эпохам и условиям.	110

Глава XIV. —О Жизненной Красоте: —В-третьих, в Человеке.

§ 1.	Состояние человека совершенно иное, чем у низших животных.	111
§ 2.	Какое здесь место для идеализации.	111
§ 3.	Как достигается представление о телесном идеале.	112
§ 4.	Изменения телесного идеала под влиянием разума. Во-первых, интеллекта.	113
§ 5.	Во-вторых, о нравственных чувствах.	113
§ 6.	Какой красотой они наделены.	115
§ 7.	Как культура души пагубно влияет на телесный идеал.	115
§ 8.	Несоответствие между влиянием ментальных достоинств на форму.	116
§ 9.	Это признак доброго намерения Бога по отношению к человечеству.	116
§ 10.	Последующее разделение и различие идеалов.	117
§ 11.	The <i>Последствия</i> адамитского проклятия следует отличать от признаков его непосредственного действия.	118
§ 12.	Какие только последние должны быть изгнаны из идеальной формы.	118
§ 13.	Идеальную форму можно получить только с помощью портретной живописи.	119
§ 14.	Примеры среди величайших идеальных Мастеров.	119
§ 15.	Пагубные результаты противоположной практики в наше время.	120
§ 16.	Правильное использование модели.	121
§ 17.	Идеальной формы можно достичь только любовью.	121
§ 18.	Выводимые практические принципы.	122
§ 19.	Выражения, в основном разрушающие идеальный характер. 1. Гордыня.	122
§ 20.	Портретная живопись древности и современности.	123

§ 21.	Во-вторых, Чувственность.	123
§ 22.	Как это связано с примесью цвета.	124
§ 23.	И мешает его великолепие.	124
§ 24.	Или по степени тяжести рисунка.	125
§ 25.	Степени происхождения в этом отношении: Рубенс, Корреджо и Гвидо.	125
§ 26.	И современное искусство.	126
§ 27.	В-третьих, свирепость и страх. Последнее как отличить от благоговения.	126
§ 28.	Священный страх, как он отличается от человеческого ужаса.	127
§ 29.	Свирепость всегда сочетается со страхом. Его непростительность.	127
§ 30.	Таких выражений добиваются художники бессильные и нечестивые.	128
§ 31.	Страсти вообще.	129
§ 32.	Это никогда не должно выставляться напоказ — по крайней мере, на виду.	130
§ 33.	Перепросмотр.	131

Глава XV. Общие выводы, касающиеся теоретического факультета.

§ 1.	Нет большего источника эмоций красоты, чем те, которые можно найти в видимых вещах.	133
§ 2.	Какое несовершенство существует в видимых вещах. Насколько в некотором роде воображением устранимо.	134
§ 3.	Что, однако, не влияет на наши нынешние выводы.	134
§ 4.	Все четыре источника, из которых черпается наслаждение красотой, божественны.	134
§ 5.	Какие возражения могут быть выдвинуты против этого вывода.	135
§ 6.	К типичной красоте можно стремиться с эстетической точки зрения. Примеры.	135
§ 7.	Как прерывается ложное чувство.	136
§ 8.	Величие и истина иногда поддерживаются Божеством и изрекаются в злых людях и через них.	137
§ 9.	Второе возражение, возникающее из-за холодности христиан к внешней красоте.	138
§ 10.	Причины этой холодности в тревогах мира. Эти тревоги чрезмерны и преступны.	139
§ 11.	Пагубные последствия такой холодности.	140
§ 12.	Теория служения Небесам.	140

РАЗДЕЛ II.

СПОСОБНОСТИ К ВООБРАЖЕНИЮ.

Глава I. О трех формах воображения.

§ 1.	Следует попытаться провести частичное исследование только воображения.	142
§ 2.	Работы метафизиков сколь ничтожны по отношению к этой способности.	143
§ 3.	Определение Д. Стюарта, насколько оно неадекватно.	143
§ 4.	Этот экземпляр бесполезен.	144
§ 5.	Различные примеры.	145
§ 6.	Три операции воображения. Проницательный, ассоциативный, созерцательный.	146

Глава II. Об ассоциативном воображении.

§ 1.	О простой концепции.	147
§ 2.	Как связано с вербальным знанием.	148
§ 3.	Как используется в композиции.	148
§ 4.	Характеристики композиции.	149
§ 5.	Какие способности подразумеваются под этим. Первая из трех функций воображения.	150
§ 6.	Воображение еще не проявилось.	150
§ 7.	Воображение - это соотносительная концепция несовершенных составных частей.	151
§ 8.	Материальная аналогия с воображением.	151
§ 9.	Хватка и достоинство воображения.	152
§ 10.	Его пределы.	153
§ 11.	Как проявляется отношение к неопределенным отношениям. Проиллюстрирован его недостаток.	154
§ 12.	Законы искусства, защита людей, лишенных воображения.	155
§ 13.	Презируются художниками с богатым воображением. Испытания воображения.	155
§ 14.	Монотонность лечения, лишенного воображения.	156
§ 15.	Воображение никогда не повторяется.	157
§ 16.	Отношение способности к воображению к теоретическому.	157
§ 17.	Изменение его проявления.	158
§ 18.	Случаи отсутствия воображения.—Клод, Гаспар Пуссен.	158
§ 19.	Его присутствие.—Сальватор, Николо Пуссен, Тициан, Тинторет.	159
§ 20.	И Тернер.	160
§ 21.	Должная функция ассоциативного воображения по отношению к природе.	161
§ 22.	Признаком творческой работы является ее видимость абсолютной истины.	161

Глава III. О проницательном воображении.

§ 1.	Проницательное воображение связано не с объединением, а с восприятием вещей.	163
§ 2.	Описание пламени у Мильтона и Данте.	163

§ 3.	Воображение всегда захватывает самое сокровенное.	164
§ 4.	Он действует интуитивно и без рассуждений.	165
§ 5.	Признаки этого в языке.	165
§ 6.	Отсутствие воображения, насколько это показано.	166
§ 7.	Различие между воображением и фантазией.	166
§ 8.	Представьте, насколько это связано с воображением.	168
§ 9.	Фантазия никогда не бывает серьезной.	169
§ 10.	Недостаток серьезности - вот преграда для высокого искусства в настоящее время.	169
§ 11.	Воображение тихое; причудливое, беспокойное.	170
§ 12.	Детализирующая операция фантазии.	170
§ 13.	И наводящий на размышления, воздействующий на воображение.	171
§ 14.	Эта наводящая на размышления противоположность вакансии.	172
§ 15.	Воображение обращается к воображению.	173
	Примера из работ Тинторета.	173
§ 16.	Погребение.	174
§ 17.	Благовещение.	174
§ 18.	Крещение Христа. Его обработка разными художниками.	176
§ 19.	Тинторет.	177
§ 20.	Распятие.	178
§ 21.	Массовое убийство невинных.	179
§ 22.	Различные работы в Скуоле Сан-Рокко.	181
§ 23.	Страшный суд. Как относились к нему различные художники.	181
§ 24.	Автор: Тинторет.	182
§ 25.	Образная истина, насколько она отличается от реализма.	183
§ 26.	Воображение, проявляющееся в скульптуре.	184
§ 27.	Бандинелли, Канова, Мино да Фьезоле.	184
§ 28.	Микеланджело.	185
§ 29.	Перепросмотр. Совершенной функцией воображения является интуитивное восприятие высшей истины.	188
§ 30.	Представьте, как вульгарно это понимается.	190
§ 31.	Насколько его культивирование зависит от нравственных чувств.	190
§ 32.	О независимости разума.	191
§ 33.	И о привычном обращении к природе.	191

Глава IV. О воображении созерцательном.

§ 1.	Воображение созерцательное не является частью сущности, а лишь привычкой или	192
------	--	-----

модусом способности.	
§ 2. Двусмысленность концепции.	192
§ 3. Само по себе оно не способно усилить очарование прекрасных вещей.	193
§ 4. Но дает воображению соответствующую власть над ними.	194
§ 5. Третья функция фантазии отличается от воображения созерцательного.	195
§ 6. Различные примеры.	197
§ 7. Болезненная или нервная фантазия.	200
§ 8. Действие созерцательного воображения не должно быть выражено искусством.	201
§ 9. За исключением узких пределов.—1. Абстрактная передача формы без цвета.	201
§ 10. Цвета без формы.	202
§ 11. Или того и другого без текстуры.	202
§ 12. Абстракция или типичное изображение формы животного.	203
§ 13. Либо когда оно используется символически.	204
§ 14. Либо в архитектурном оформлении.	205
§ 15. Исключение в ажурном и накладном орнаменте.	206
§ 16. Необходимо абстрагироваться от несовершенства материалов.	206
§ 17. Абстракции о вещах, способных к разнообразной случайности, не являются плодом воображения.	207
§ 18. Но иногда ценный.	207
§ 19. Преувеличение. Его законы и пределы. Во-первых, в масштабе представления.	208
§ 20. Во-вторых, о вещах, способных к разнообразному масштабированию.	209
§ 21. В-третьих, необходимых для выражения характерных черт в уменьшенном масштабе.	210
§ 22. Перепросмотр.	211

Глава V. О сверхчеловеческом идеале.

§ 1. Здесь не следует подробно рассматривать этот вопрос.	212
§ 2. Существует четыре возможных способа проявления Духовных Существ.	212
§ 3. И они находятся в знакомых нам формах существ или через них.	213
§ 4. Сверхъестественный характер может быть придан им либо явлениями, несовместимыми с их общей природой (сравните Главу iv. § 16).	213
§ 5. Или по врожденному достоинству.	213
§ 6. 1-е место. О выражении вдохновения.	214
§ 7. Невозможно представить то, что является чем-то большим, чем творение.	215
§ 8. Сверхъестественный характер, выражаемый модификацией аксессуаров.	216
§ 9. Пейзаж религиозных художников. Его характер в высшей степени симметричен.	217
§ 10. Пейзаж Беноццо Гоццоли.	217

§ 11. Пейзаж Перуджино и Рафаэлли.	218
§ 12. Такому пейзажу нельзя подражать.	218
§ 13. Цвет и оформление. Их использование в представлениях о Сверхъестественном.	219
§ 14. Используемое таким образом украшение должно быть универсальным.	220
§ 15. И чистого цвета.	220
§ 16. Идеальной формы само тело, к какому бы разнообразию оно ни относилось.	221
§ 17. Анатомическое развитие, насколько это допустимо.	221
§ 18. Симметрия. Насколько ценно.	221
§ 19. Влияние греческого искусства, насколько оно опасно.	222
§ 20. Насколько ограничены его масштабы.	223
§ 21. Заключение.	224

ДОПОЛНЕНИЯ. 225

СПИСОК ТАБЛИЧЕК Ко ВТОРОМУ ТОМУ.

	<i>Страница.</i>
Двор герцогского дворца, Венеция	10
С рисунка Раскина.	
Гробница Иларии ди Каретто, Лукка,	72
С фотографии.	
"Поклонение волхвов"	158
С картины Рескина по произведению Тинторета.	
Этюд Каменной сосны в Сестри,	199
По рисунку Раскина.	

ЧАСТЬ III.

ИДЕЙ КРАСОТЫ.

РАЗДЕЛ I.

ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА.

ГЛАВА I.

О РАНГЕ И СВЯЗЯХ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА.

Хотя поспешное исполнение и противоречивый тон предыдущих частей этого эссе часто вызывали сожаление автора, все же эта была в какой-то мере извинительной § 1. С какой осторожностью следует подходить к предмету. в одном произведении говорится о временном завершении, а в другом - о неизбежном, в одном направлено против определенных мнений. Ни то, ни другое не наносит существенного ущерба его доступности в качестве основы для более тщательного и расширенного исследования, поскольку область применения ограничивалась утверждением очевидных фактов, проверка которых ни в какой степени не могла зависеть ни от тщательности, с которой они могли быть классифицированы, ни от отношения к ним. Иначе обстоит дело с рассматриваемым нами исследованием, которое, поскольку касается не внешних и разумно доказуемых вещей, а ценности и значения ментальных впечатлений, должно быть начато со скромностью и осторожностью, пропорциональными трудности определения сходства или общности таких впечатлений, поскольку они получены разными людьми, и с серьезностью, пропорциональной важности правильного отношения к тем способностям, над которыми мы имеем моральную власть и, следовательно, в отношении которых мы, несомненно, несем моральную ответственность. Человеку не остается выбора, делать или не делать, но в его решении присутствует своего рода степень долга; и чем, следовательно, больше наш субъект смущается перекрестным влиянием по-разному признаваемых страстей, применяемой дисциплины или поощряемой привязанности на умы людей, тем более важным становится соблюдение того, какими законами мы должны руководствоваться и какая ответственность лежит на всем, что мы допускаем, применяем или поощряем.

И в самом деле, я никогда, даже в предыдущих разделах, не говорил легкомысленно, хотя иногда, возможно, и опрометчиво. Я никогда не рассматривал этот предмет иначе, как требующий внимательного рассмотрения § 2. И какой важности. и серьезного изучения, и занимающий высокое место среди тех, которые оправдывают, поскольку вознаграждают наш предельный пыл и серьезность в стремлении к цели. То, что это оправдывает их, должно быть моей нынешней задачей доказать; то, что это требует их, никогда не подвергалось сомнению. Искусство, в собственном смысле этого слова, - это не развлечение; ему нельзя ни учиться в свободные минуты, ни заниматься, когда нам больше нечем заняться. Это не ручная работа для столов в гостинице; это не развлечение от скуки будuarов; это нужно понять и отнестись к этому серьезно или не делать вообще. Чтобы продвигать его, люди должны отдать свои жизни, а чтобы принять его, - свои сердца. "Le peintre Rubens'amuse à être ambassadeur", — сказал тот, с кем, если бы не его собственные слова, мы могли бы подумать, что усилия были поглощены властью, а труд его искусства - его блаженством. - "E faticoso lo studio della pittura, et sempre si fa il mare maggiore", - сказал он, который из всех людей меньше всего мог оставить нам обескураживающий отчет о чем-либо, что могло постичь величие интеллекта или преодолеть непрерывность труда.^[1] Но то, что этот труд, необходимость которого во все века наиболее откровенно признавалась величайшими людьми, оправдан с моральной точки зрения, что это не излияние человеческих жизней на землю, что он выполняет полезные функции, отвечающие самым важным человеческим интересам, и что его цели обращены к нам с призывами, неповиновение которым несовместимо как с нашим человеческим достоинством, так и с нашим небесным долгом, — никогда смело не утверждалось и справедливо не признавалось; менее

всего это вероятно в наши дни разгрома и показухи, когда тщеславие, с одной стороны, заменяет ту любовь к искусству, которая является единственным эффективным средством защиты, а с другой - неподкупную и искреннюю гордость, которую никакие аплодисменты, никакое порицание не могут ослепить его недостатками или обмануть его надеждой.

И все же именно в надежде получить хотя бы частичное признание этого как истины, влияющей как на цели, так и на поведение, я приступаю ко второму разделу моей темы. Время, которое я уже посвятил задаче, которую я счел бы совершенно чрезмерной, и то, что, боюсь, еще может потребоваться для ее завершения, привело бы меня в крайнее уныние, но цель, которую я предлагаю себе, не имеет ни частичного, ни случайного значения. Сейчас не нужно проводить различие между спорными степенями способностей у отдельных людей или приятностью полотен, не нужно разоблачать невежество или защищать принципы партии или личности. Она состоит в том, чтобы призвать моральную энергию нации к забытому долгу, продемонстрировать использование, силу и функциональность огромного количества забытых симпатий и желаний и возвысить до здорового и благотворного действия то искусство, которое, будучи полностью адресовано им, поднимается или опускается в зависимости от их изменчивости энергии, то руководя ими с тираническим пылом, то усыпляя их детским бормотанием.

Только потому, что я боюсь, что у многих из нас рекомендация наших собственных любимых занятий коренится больше в самомнении, чем в привязанности к другим, так что иногда в самом нашем § 3. Сомнительная сила термина "полезность". указывая путь, мы предпочли бы, чтобы его сложностью восхищались, а не раскрывали, откуда естественное недоверие к такой рекомендации вполне могло иметь место в умах тех, кто еще не осознал никакой ценности в восхваляемой вещи, и поскольку, кроме того, люди в нынешнем столетии понимают слово "Полезный" странным образом, или, по крайней мере (поскольку это слово часто принималось таким образом с незапамятных времен), поскольку в наши дни они расширяют его более ограниченное значение и придают ему больше практического веса и авторитета, это не совсем так. с самого начала будет неплохо, если я точно определю, какого рода полезность я намерен приписать искусству, и особенно той его отрасли, которая связана с теми впечатлениями от внешней красоты, природу которых мы и собираемся раскрыть в данный момент.

То есть ко всему созданному, в высшей степени полезному, что позволяет ему правильно и в полной мере выполнять функции, назначенные ему его Создателем. Следовательно, чтобы мы могли определить, какие § 4. Его истинный смысл. в первую очередь полезен для человека, необходимо сначала определить назначение самого человека.

Польза и функция человека (и пусть тот, кто не даст мне этого, не следует за мной дальше, ибо я намереваюсь всегда исходить из этого) заключается в том, чтобы быть свидетелем славы Божьей и продвигать эту славу своим разумным послушанием и вытекающим из этого счастьем.

Все, что позволяет нам выполнять эту функцию, полезно для нас в чистом и первичном смысле этого слова. Поэтому в высшей степени важно то, что еще ярче освещает перед нами славу Божью. Но вещи, которые только помогают нам существовать, полезны во вторичном и среднем смысле, или, скорее, если искать их в одиночку, они бесполезны и хуже того, ибо было бы лучше, если бы мы не существовали, чем если бы мы виновато разочаровывались в целях существования.

И все же люди говорят в наш рабочий век, когда они говорят от всего сердца, как будто полезны только дома, и земли, и пища, и одежда, и как будто зрение, мысль и восхищение,^[2] § 5. Как ложно применяется в наше время. все они были бесполезны, так что люди дерзко называют себя утилитаристами, которые, будь их воля, превратили бы себя и свою расу в овощи; люди, которые думают, насколько о таких мыслях можно говорить, что мясо важнее жизни, а одежда - тела, которые смотрят на землю как на стойло, а на ее плоды - как на корм; виноградари и земледельцы, которые любят зерно, которое они перемалывают, и виноград, который они давят, больше, чем сады ангелов на склонах Эдема; дровосеки и водоносы, которые думают, что мясо - это больше, чем жизнь. что дерево, которое они рубят, и вода, которую они черпают, лучше, чем сосновые леса, покрывающие горы подобно тени Бога, и чем великие реки, которые текут подобно его вечности. И вот на нас обрушивается то горе проповедника, что, хотя Бог "сделал все прекрасным в свое время, он также поместил мир в их сердца, так что ни один человек не может узнать о работе, которую совершает Бог, от начала до конца".

Это проклятие Навуходоносора, которое отправляет нас пастись, как быков, кажется, слишком тесно связано с избытком или продолжением национальной мощи и мира. В затруднениях народов, в§ 6. Пагубные последствия такого толкования. Как они связаны с национальной мощью. их борьба за существование, в их младенчестве, их бессилие или даже дезорганизация, вселяют в них более высокие надежды и благородные страсти. Из страдания рождается серьезный ум; из спасения - благодарное сердце; из выносливости - сила духа; из освобождения - вера; но теперь, когда они научились жить по законам провидения, с порядочностью и справедливостью в отношении друг к другу; и когда они покончили с насильственными и внешними источниками страдания, кажется, что худшее зло возникает из их покоя, зло, которое меньше досаждаёт и больше умерщвляет, которое высасывает кровь, хотя и не проливает ее, и окостеневает сердце, хотя и не мучает его. И хотя причины благодарности должны быть глубоки для каждого народа, находящегося в мире с другими и в единстве внутри себя, есть также причины страха, страха большего, чем от меча и мятежа; что зависимость от Бога может быть забыта, потому что хлеб дан и вода обеспечена, что благодарность к нему может прекратиться, потому что его постоянство защиты приняло вид естественного закона, что небесная надежда может померкнуть среди полных плодов мира, что эгоизм может занять место бескорыстной преданности, сострадание может быть утрачено в тщетной славе, а любовь - в притворстве,^[3] чтобы слабость сменилась силой, апатия - терпением, а шум шутивых слов и мерзость темных мыслей - искренней чистотой препоясанных чресел и горящим светильником. Над рекой человеческой жизни дует зимний ветер, хотя и светит небесное солнце; радужная оболочка окрашивает его волнение, мороз закрепляет его покой. Давайте остерегаться, чтобы наш покой не стал покоем камней, которые, пока их швыряет поток и поражает гром, сохраняют свое величие, но когда поток затихает и буря утихает, позволяют траве покрывать их, а лишайнику питаться ими, и превращаются в пыль.

И хотя я верю, что среди нас достаточно пылкого и святого разума, чтобы в какой-то мере уберечь нас от этого морального разложения, все же за его признаками следует следить с помощью § 7. Как избежать. беспокойства во всем, каким бы тривиальным оно ни было, во всех направлениях, какими бы отдаленными они ни были. А в это время, когда железные дороги разорвав поверхность Европы, а картечи у моря, когда их великий *саген* тянет и дергается древней рамы и прочность Англии вместе договаривающиеся ее жизни, ее скалистые оружия и сельских сердце, в узких, ограниченных, расчета мегаполис производит, когда нет монумента на протяжении городов Европы, что говорит о давних лет и могучий народ, но его смыло строить

кафе и игорных домах;^[4] , когда в честь Бога-это мысль состоит в скудости своего храма, и колонны сокращается, и вершина разрушена, цвет запрещен к створке, и мрамор алтаря, а казны будут исчерпаны в роскошных будуарах, и гордость приема-номера; когда мы разорять без перерыва всю прелесть творения, которое Бог дает выраженный хороший, и уничтожить без мысли все те труды, которые люди отдали свои жизни, и своих сынов жизни, и оставили в наследство все их рода, наследство более сердца их крови, ибо их души в муках, необходимо, горькая нужда, чтобы вернуть, если мы можем, в мужском сознании, что жизнь-ничто, если жить будет знать его кем мы живем, и что он не должен быть известен портя его справедливой строительство, и обесцветив доказательства его влияния на своего существа, не на фоне спешат толпы и аварии инноваций, но в уединенных местах, и из светящегося разума, который он подарил мужчинам старых. Он не научил их строить ради славы и красоты, он не дал им бесстрашной, верной, унаследованной энергии, которая действовала от смерти к смерти, поколение за поколением, чтобы мы, такие грязные и чувственные, могли передать топор и молоту высеченную работу их излитого духа; он не расчленил землю реками, чтобы их белые бурные волны вращали колеса и толкали весла, и не превратил ее, так сказать, в огонь, чтобы она обогревала колодцы и излечивала болезни; он не выращивает своих перепелов восточным ветром, только чтобы они могли согревать колодцы и излечивать болезни. позволить им пасть плотью вокруг лагеря людей: он насыпал горные камни не только для добычи, и траву полевую не оделил только для печи.

Вся наука и все искусство могут быть разделены на то, что является § 8. Разделение занятий людей на подчиненные и объективные. подчиненные жизни и являющиеся ее целью. Поскольку они подчинены жизни или практичны, их результаты, в обычном смысле этого слова, полезны. Как цель жизни или теоретическая, они, в обычном смысле, бесполезны; и все же шаг между практической и теоретической наукой - это шаг между шахтером и геологом, аптекарем и химиком; а шаг между практическим и теоретическим искусством - это шаг между каменщиком и архитектором, между водопроводчиком и художником, и это шаг, который все считают шагом от меньшего к большему; так что так называемая бесполезная часть каждой профессии, по властному и правильному инстинкту человечества, занимает высшее и благородное место, даже несмотря на то, что иногда пишутся книги, и это писателями неординарного ума, которые предполагают, что химик вознагражден за годы труда, которые позволили проследить большую часть комбинаций веществ до их конечных атомов, открытием дешевого способа рафинирования сахара, и датируют возвышение философа, чья жизнь прошла в исследовании законов света, со времени его изобретения усовершенствованных очков.

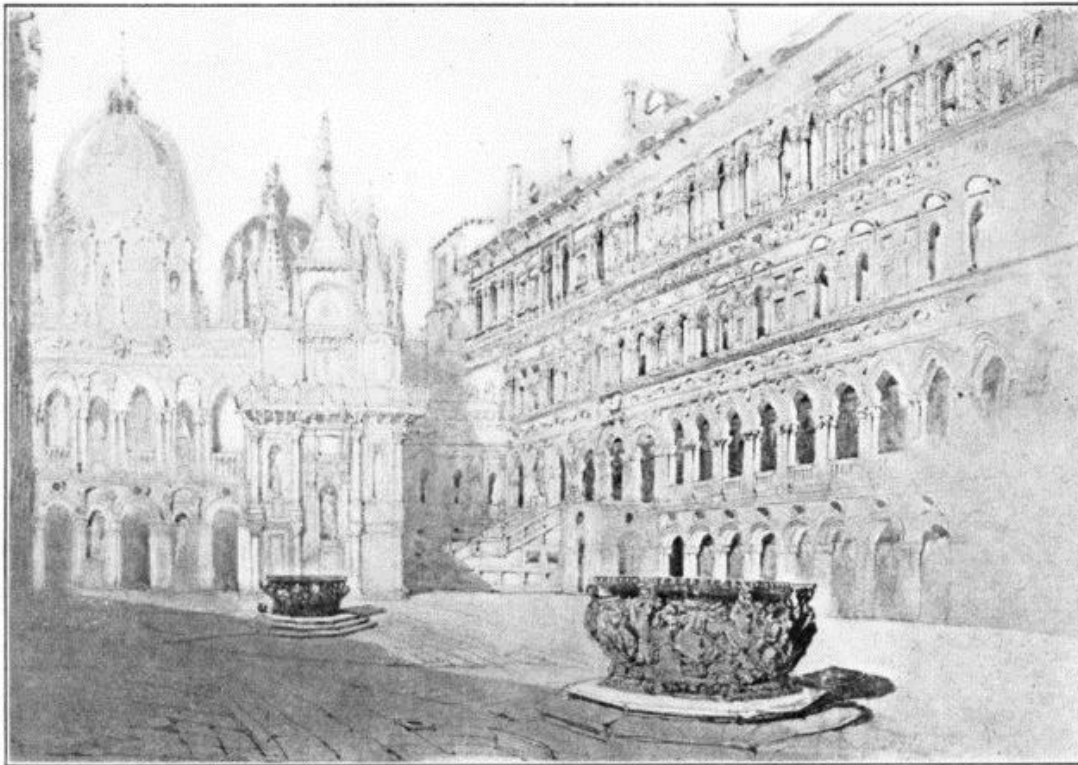
Но общего согласия среди мужчин подтверждает и принимает положение, что какую бы роль ни преследования служителей к телесным удобствам, и признает материально использует, это неблагородно и вообще часть обращена к уму только, благородно; и что геология вообще лучше в reclothing сухих костей и выявление утраченных творений, чем в отслеживании вен свинца и железа кровати, Астрономия лучше открывать нам дома небесного, нежели в преподавании навигации; ботаника лучше в отображении структуры, чем, выражая соки; операцию лучше в Следственный организации, чем при постановке конечностей; только оно определено, что, для нашего ободрения, каждый шаг, который мы делаем в более высоком диапазоне наука добавляет, что также ее практической applicabilities; что все великие явления природы, знание которых желательно Ангелы только, мы, отчасти, как он раскрывается дальше видение бытия и его славы, в ком они радуются, а мы живем, обойдемся пока что такого рода воздействиям и так много материала благословение, как будет радостно ощутили на себе все низшие существа, и

желать им такие желания, как несовершенство своей природы может признать;^[5] , что сильные потоки, которые, в своей радости наполнить холмы с полым гром и долины с извилистой света, пока их святая обязанность поле, чтобы прокормить и баржу, чтобы нести; то, что разгоревшееся пламя в которых ЩФ обязан своим потрясением и вулкан террор, закала для нас металлическом ключе и оживляющей весны; и что на наши призывы, я говорю не наша награда, ибо знание уже само по себе награда, травы, их целебные, камни своей благородностью и звезд своего времени.

Следовательно, представляется, что те занятия, которые носят исключительно теоретический характер, результаты которых желательны или достойны восхищения сами по себе и ради них самих, и которым дальше нет конца § 9. Их относительные достоинства. то, к чему относятся их произведения или открытия, может прервать созерцание вещей такими, какие они есть, попыткой обнаружить, на какое эгоистичное применение они способны (и к этому разряду относятся живопись и скульптура), должно быть поставлено выше всех занятий, в которых есть какой-либо намек на подчинение жизни, поскольку все подобные тенденции являются § 10. Как все меняется из-за ошибочных представлений о способностях к созерцанию и воображению. признак менее вечной и менее святой функции.^[6] И такой ранг эти два возвышенных искусства действительно заняли бы в умах народов и стали объектами соответствующих усилий, если бы не две фатальные и широко распространенные ошибки, касающиеся связанных с ними великих способностей ума.

Первый из них, или теоретический факультет, связан с моральным восприятием и оценкой идей красоты. И ошибка, относящаяся к нему, заключается в том, что его рассматривают и называют эстетическим, низводя до простого действия чувства или, что еще хуже, обычая, так что искусства, которые апеллируют к нему, превращаются в простое развлечение, служат болезненной чувствительности, щекочут и раздувают сон души.

Вторая великая способность - это способность воображения, которую ум использует определенным образом для рассмотрения или объединения идей, полученных им от внешней природы, и операции с которой, в свою очередь, становятся объектами теоретической способности для других умов.



ДВОР ДВОРЦА ГЕРЦОГОВ, ВЕНЕЦИЯ.
С рисунка Раскина.

И ошибка в отношении этой способности заключается в том, что ее функция заключается в лжи, что ее действие заключается в том, чтобы показывать вещи такими, какие они *не*есть, и что, поступая таким образом, она исправляет дела Божьи.

Теперь, поскольку это две способности, к которым у меня будет возможность постоянно обращаться в ходе того рассмотрения идей красоты и отношения, к которому мы сейчас приступаем, § 11. Цель настоящего раздела. поскольку эти идеи становятся возвышенными и полезными только при их восприятии и обработке ими, для меня становится необходимым с самого начала объяснить их силу и определить сферу их применения, а также подтвердить в системе нашей природы их истинное место для интеллектуальной линзы и моральной сетчатки, с помощью которых концентрируются и представляются наши информирующие мысли.

[1] Тинторет. (Ridolfi. Vita.)

[2] Мы живем восхищением, надеждой и любовью. (Экскурсия, книга IV.)

[3] Рим. xii. 9.

[4] Масштабы разрушения произведений искусства или исторических ценностей, постоянно совершаемых по всему континенту, возможно, в какой-то мере можно оценить на основании следующих фактов, к которым опыт каждого путешественника может добавлять бесконечно:

В Бовуа — Великолепные старинные дома, опирающиеся на колонны искусной работы (насколько я помню), уникальные для севера Франции, на углу рыночной площади, недавно были разрушены для расширения нескольких скобяных лавок и продуктовых складов. Арка через дорогу, ведущая к собору, также была разрушена, с какой целью, я не знаю.

В Руане — последний из характерных домов на набережной сейчас исчезает. Когда я был там в последний раз, я был свидетелем разрушения благородного готического портала церкви Святого Николая, который находился во внутреннем дворе отеля; большая часть древних церквей используется как кузницы или склады для товаров. То же самое и в Туре (Сен-Жюльен). Одно из самых интересных и превосходных произведений домашней архитектуры средневековья в Европе, напротив западного фасада собора, занято под кафе, а его нижний этаж скрыт расписными панелями; оно представляет собой, если я правильно помню, двухпенсовые булочки, окруженные кругами восхищенных херувимов.

В Женеве — Деревянные выступы или лоджии, которые когда-то были характерной чертой города, были полностью демонтированы за последние десять лет.

В Пизе — Старый баптистерий в настоящее время находится в процессе "реставрации", то есть разбит на куски, а черный мрамор заменен обычным камнем, выкрашенным в черный цвет и покрытым лаком. В Кампо Санто бесценные фрески, которые можно было бы защитить простым остеклением аркад, остаются открытыми для ветра и непогоды. Когда я был там в прошлом году, я видел памятник, установленный у нижней части стены какому-то частному лицу; каменщики выбили большое пространство в нижней кирпичной кладке, с каким благотворным эффектом на рыхлую и вздувшуюся штукатурку, на которой написаны фрески наверху, я предоставляю читателю представить; вставили табличку, а затем замазали следы вставки, уничтожив часть бордюра одной из картин. Большая часть картины Джотто "Сатана перед Богом" была уничтожена недавней вставкой одной из балок крыши.

Гробница Антонио Пуччинелло, которая была последней, фактически выставленной против фресок, и которая уничтожила заключительный сюжет серии работ Джотто, датирована 1808 годом.

Было предложено (или, по крайней мере, так сообщается) разрушить церковь Ла Спина, чтобы расширить набережную.

Во Флоренции — Одна из ее самых важных и характерных улиц, та, на которой стоит церковь Сан-Микеле, была в течение последних пяти лет полностью разрушена и перестроена во французском стиле; в настоящее время она состоит почти исключительно из магазинов бижутерии и парфюмерии. Благодаря такому направлению государственных средств фасады Дуомо, Санта-Кроче, Сан-Лоренцо и половины других зданий Флоренции сохранились в своем первоначальном виде.

Старая трапезная Санта-Кроче, в которой хранится бесценное ченаколо, если не работы Джотто, то, по крайней мере, одно из лучших произведений его школы, используется как ковровая мануфактура. Чтобы увидеть фреску, мне пришлось залезть на верхушку ткацкого станка. Ченаколо (Рафаэлле?) недавно обнаруженный, я видел, когда трапезная, которую он украшает, использовалась как каретный сарай. Фреска, натолкнувшая Рафаэлле на мысль о Христе Преображения, находится в старом деревянном сарае в Сан-Миниато, скрытая за кучей хвороста. В июне прошлого года я видел картину Джентиле да Фабриано "Поклонение волхвов",

принадлежащую Флорентийской академии, поставленную лицом вверх под проливной дождь в открытой тележке; когда я предположил, что дождь может повредить ей, на ее лицо набросили кусок старой циновки и увезли "*per essere pulita*". Какую судьбу это означало, лучше всего узнать на большом полотне Перуджино в Академии; чей божественный далекий пейзаж теперь почти скрыт массой французского ультрамарина, нанесенного поверх него, по-видимому, обычной домашней кистью художника-чистильщика картин.

Чтобы не задерживать читателя перечислением городов Италии, я лишь упомяну далее, что в Падуе дождь бьет в западное окно часовни Арена и стекает по фрескам. Что в Венеции в сентябре прошлого года я видел, как в скуоле Сан-Рокко установили три ведра для сбора дождя, который *просачивался* сквозь полотно..... на крыше; и что, хотя старинные произведения искусства остаются таким образом незащищенными, дворцы реставрируются следующими способами. Жители Англии выбивают эркерные окна, чтобы видеть канал вверх и вниз по течению. Итальянцы окрашивают весь *мрамор* в белый или кремовый цвет, оштукатуривают фасады и раскрашивают их в голубые и белые полосы, имитируя алебастр. (Это было сделано с отелем *Danieli's*, с северным углом церкви Святого Марка, где настоящие алебастры заменены снесенными, с благородным старым домом на площади Святого Марка и с несколькими домами в узких каналах.) Мрамор собора Святого Марка и резьбу *соскребают*, чтобы придать им блеск— нижняя аркада дворца дождей побелена— реставрируется входное крыльцо— операция уже дошла до того, что старым статуям отбили головы; вокруг двора установили железные перила, выкрашенные в черный и желтый цвета. Выцветшие гобелены и лотерейные билеты (последние предназначены для благотворительных учреждений) выставлены на продажу в залах совета.

[5] Хукер, Еккл. Пол. Книга I. глава ii. § 2.

[6] Я не утверждаю, что случайная полезность теоретического занятия, как, например, ботаники, каким-либо образом ухудшает его, хотя и не может рассматриваться как возвышающее. Но существенная полезность, цель, к достижению которой в какой-то мере относятся, как в архитектуре, неизменно ухудшается, потому что тогда теоретическая часть искусства сравнительно упускается из виду; и, таким образом, архитектура занимает уровень ниже, чем скульптура или живопись, даже когда развитые в ней интеллектуальные способности такого же высокого порядка.

Когда мы произносим имя Джотто, наши благоговейные мысли устремляются к Ассизи и Падуе, прежде чем они поднимутся на Колокольню Санта-Мария-дель-Фьоре. И тот, кто хочет воскресить призрак Микеланджело, должен преследовать Сикстинскую церковь и Святого Лоренцо, а не собор Святого Петра.

ГЛАВА II.

О ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ, СВЯЗАННОМ С ЧУВСТВЕННЫМИ УДОВОЛЬСТВИЯМИ.

Поэтому сначала я приступаю к исследованию природы того, что я в § 1. Объяснение термина "теоретический" назвал теоретической способностью, и к обоснованию моей замены термина "теоретический" на эстетический, который обычно используется по отношению к нему.

Итак, термин "эстетика" должным образом означает простое чувственное восприятие внешних качеств и необходимых воздействий тел, и только в этом смысле его следует всегда использовать, если мы хотим прийти к каким-либо точным выводам по этому трудному вопросу. Но я полностью отрицаю, что впечатления от красоты каким-либо образом чувственны, - они ни чувственны, ни интеллектуальны, но нравственны, и для воспринимающей их способности, отличие которой от простого восприятия я немедленно попытаюсь объяснить, не может быть более точного или удобного термина, чем тот, который использовали греки, "теоретический", который я прошу разрешения, следовательно, всегда использовать, и называть действие самой способности Теорией.

Давайте начнем с низшей точки и сначала рассмотрим, что такое § 2. Различия в ранге чувственных удовольствий. различия в достоинстве могут существовать между различными видами эстетического или чувственного удовольствия, собственно так называемыми.

Теперь очевидно, что существо, общее для животных или свойственное человеку, само по себе не может быть рациональным критерием неполноценности или достоинства в удовольствиях. Мы не должны предполагать, что человек - более благородное животное, а затем делать вывод о благородстве его удовольствий; но мы должны доказать благородство удовольствий, а следовательно, и благородство животного. Достоинство привязанности никоим образом не уменьшается из-за того, что в значительной степени ее можно обнаружить у низших животных, равно как и мерзость чревоугодия и похоти не уменьшается из-за того, что они свойственны людям. Следовательно, ясно, что существует некий стандарт достоинства самих удовольствий и страстей, по которому мы также классифицируем существа, способные к ним или страдающие от них.

Первое важное различие, которое мы наблюдаем, - это замечание Аристотеля о том, что люди называются умеренными и невоздержанными по отношению к одним и не таковыми по отношению к другим, § 3. Использование терминов "Умеренный" и "Невоздержанный". и что те, в отношении которых они так называются, по общему согласию считаются самыми мерзкими. Но Аристотель, хотя и чрезвычайно утонченно описывает факты, не часто дает нам удовлетворительный отчет или обосновывает их. Довольствуясь констатацией факта, что эти удовольствия считаются самыми низкими, он не показывает, почему такая их оценка справедлива, и сбивает читателя с толку, небрежно замечая в отношении высших удовольствий, что на самом деле верно, но поначалу кажется противоречащим его собственной позиции, а именно, что "людей можно считать, как и тех, кто получает удовольствие, либо правильными, либо более или менее правильными".^[7] Поскольку это так, и очевидная способность к избытку или недостатку, существующая в удовольствиях этого высшего порядка, нам следовало бы рассказать, как случается, что людей не называют невоздержанными, когда они получают удовольствие. они предаются излишествам такого рода, и какова та разница в

природе удовольствия, которая уменьшает преступность его избытка? Давайте попытаемся это выяснить.

Люди считаются невоздержанными (ἀκόλαστοι) только тогда, когда их желания побеждают или препятствуют действию их разума, и они действительно невоздержанны именно в той степени, в какой это предотвращается § 4. Правильное использование термина "невоздержанны" или вмешательство имеет место, и таковыми на самом деле являются ἀκόλαστοι во многих случаях и в отношении многих решений, которые не снижают оценку миром их воздержанности. До тех пор, пока можно предположить, что разум действовал несовершенно из-за своего собственного несовершенства или несовершенства представленных ему предпосылок (например, когда люди отдают чрезмерное предпочтение своим собственным занятиям, потому что они по природе вещей не могут в достаточной степени ощутить доброту и пользу других), и до тех пор, пока можно предположить, что люди ссылались на разум в том, что они делают, и не допускали, чтобы его приказы не выполнялись из-за простого импульса и желания (хотя эти приказы могут быть полны ошибок из-за собственного разума слабость) до тех пор, пока люди не будут считаться невоздержанными. Но когда становится осязаемо очевидным, что разум не мог ошибиться, но что его голос был заглушен или ему не повиновались, и что разумное существо было притащено мертвым к стенам своей собственной цитадели простой страстью и импульсом, — тогда, и только тогда, люди считаются несдержанными. И это, очевидно, имеет место в отношении чрезмерного потворства удовольствиям осязания и вкуса, поскольку они разрушительны в своем продолжении не только для всех других удовольствий, но и для самой чувствительности, с помощью которой они сами воспринимаются, и поскольку это наказание действительно известно и испытывается теми, кто им предается, так что разум не может не признать правоту в отношении их опасности, нет никакого смягчения неправильного выбора; и человек, как совершенно лишенный воли,^[8] называется невоздержанным, или ἀκόλαστος.

Было бы хорошо, если бы читатель сам проследил за этой темой, которую здесь было бы неуместно развивать дальше, обратив внимание на то, как определенная степень невоздержанности подозревается и приписывается людям в отношении высших импульсов; как, например, в случае гнева или любой другой страсти, которой преступно потворствуют, и все же не приписывается так, как в случае чувственных удовольствий; потому что в гнев предполагается, что разум не успел сработать и сам подвержен влиянию присутствия страсти, которая овладевает человеком произвольно и прежде, чем он осознает; тогда как в случае с чувственными удовольствиями действие является преднамеренным и определено заранее, прямо вопреки разуму. Тем не менее, если не принять никаких мер предосторожности против неумеренного гнева, и страсти овладевают человеком настолько, что становятся явно своенравными и необузданными, и признаются вопреки всякому разуму, мы начинаем смотреть на него как на невоздержанного в истинном смысле этого слова, или ἀκόλαστος, и, следовательно, отводим ему место среди животных, так же определенно, как если бы он поддавался приятным искушениям прикосновения или вкуса.

Таким образом, мы видим, что первичное основание неполноценности этих удовольствий § 5. Основания неполноценности удовольствий, являющихся предметом невоздержанности. это то, что *доказывает*, что потворство им противоречит разуму; а именно их разрушительность при продолжении и их неспособность постоянно сосуществовать с другими удовольствиями или совершенствами системы.

И эта неспособность к продолжению указывает нам на вторую причину их неполноценности; а именно, что они даны нам как вспомогательные для жизни, как инструменты нашего сохранения, заставляющие нас искать то, что необходимо для нашего существования, и что, следовательно, когда эта их функция полностью выполнена, им должен быть положен конец; и они могут быть продлены только искусственно и под большим страхом наказания. Но удовольствия зрения и слуха даются как подарки. Они не отвечают никаким целям простого существования, ибо различение всего, что полезно или опасно для нас, может быть сделано, и часто делается, глазом, не получая ни малейшего удовольствия от созерцания. Мы могли бы научиться отличать фрукты и зерна от цветов, не испытывая при этом никакого высшего удовольствия от последних. И ухо могло бы научиться различать звуки, передающие идеи, или распознавать намеки на стихийную опасность, не воспринимая ни музыки в голосе, ни величия в раскатах грома. И поскольку у этих удовольствий нет никакой функции, которую они должны выполнять, поэтому нет предела их продолжению в достижении своей цели, ибо они являются самоцелью и поэтому могут быть вечными для всех нас — ни в коей мере не разрушительными, а скорее возрастающими в совершенстве за счет повторения.

Таким образом, здесь мы находим вполне достаточное основание для более высокой оценки этих наслаждений, во-первых, в том, что они вечны и неисчерпаемы, а во-вторых, в том, что они явно не являются § 6. Свидетельством более высокого ранга удовольствий зрения и слуха. средство или инструмент жизни, но объект жизни. Итак, во всем, что является целью жизни, во всем, что может быть бесконечно желанным само по себе, мы можем быть уверены, есть что-то божественное, ибо Бог не сделает объектом жизни для своих созданий ничего, что не указывает на Него Самого или не причастно к Нему. Итак, хотя бы мы рассматривали удовольствия зрения просто как высшее из чувственных удовольствий, и хотя бы они встречались редко, а когда встречались, то были изолированными и несовершенными, в них все равно был бы сверхъестественный характер из-за их постоянства и самодостаточности, там, где никакие другие чувственные удовольствия не являются постоянными или самодостаточными. Но когда вместо того, чтобы быть рассеянными, прерванными или распределенными случайно, они собраны вместе и расположены так, чтобы усиливать друг друга, чего случайно быть не могло, они вызывают не только чувство сильной привязанности к объекту, в котором они существуют, но и восприятие цели и приспособление ее к нашим желаниям; следовательно, восприятие непосредственного действия Интеллекта, который так сформировал нас и так питает нас.

Из этого восприятия возникают радость, восхищение и благодарность.

Теперь простое животное осознание приятности я называю эстетикой; но ликующее, благоговейное и благодарное восприятие этого я называю теорией. Ибо это, и только это, полное понимание и созерцание прекрасного как дара Божьего, дара, не необходимого для нашего существа, но дополняющего и возвышающего его, причем двойного: во-первых, желания, а во-вторых, желаемой вещи.

И то, что эта радость и благоговение являются необходимой частью теоретического удовольствия, становится совершенно очевидным, если мы примем во внимание, что при наличии этих чувств даже низшие и более чувственные § 7. Как низшие удовольствия могут быть повышены в ранге. удовольствия могут стать теоретическими. Так, Аристотель тонко заметил,

что "мы называем людей невоздержанными не столько в отношении ароматов роз или травяных благовоний, сколько в отношении мазей и приправ" (хотя причина, которую он приводит для этого, достаточно тщетна). Ибо факт таков, что к искусственно приготовленным ароматам крайнее желание - невоздержанность, но к естественным и данным Богом ароматам, которые играют свою роль в гармонии и приятности творения, едва ли может быть невоздержанность; не то чтобы между этими двумя видами есть какая-то абсолютная разница, но скорее всего, они будут приняты с благодарностью и радостью, чем те, так что мы презираем поиск эссенций и мазей, но не сажание фиалок по берегам наших садов. Но все вещи могут быть возвышены любовью, как, например, нард Марии и в Песне Песней Соломона, мирра на ручках замка и мирра Исаака в отношении его сына. И общий закон для всех этих удовольствий таков: когда их ищут абстрактно и страстно, они отвратительны, но когда их принимают с благодарностью и со ссылкой на Божью славу, они становятся теоретическими; и поэтому я могу найти что-то божественное в сладости диких фруктов, а также в приятности чистого воздуха и нежности его естественных ароматов, которые приходят и уходят по мере их поступления.

Станет понятно, почему я ранее говорил в главе, посвященной идеям красоты, что эти идеи были предметом морального, а не интеллектуального анализа, и вообще § 8. Идеи красоты по своей сути моральны. чувственное восприятие; и почему я говорил о связанных с ними удовольствиях как о производных от "тех материальных источников, которые соответствуют нашей нравственной природе в ее чистоте и совершенстве". Ведь, как это необходимо для существования Идеи красоты, что чувственные наслаждения, которые могут быть его основе, должно сопровождаться сначала с радостью, потом с любовью объекта, то с восприятием добра в высший разум, наконец, с чувством благодарности и почтения к, что интеллект сам, и как ни одна идея не может быть вообще считаются в любом случае представление о красоте, пока она не достигла этих эмоций, больше, чем мы может сказать, что идея письма, которые мы воспринимаем дух и честно пишу, не понимая содержания, или намерением; и так как эти эмоции ни в коей мере результате, ни получить, ни работу интеллекта, очевидно, что ощущение красоты-это не чувственная, с одной стороны, ни о другом, но это зависит от чистого, так и открытом состоянии сердца, оба за свою правду и за свою интенсивность, так что даже сразу после действия интеллекта по фактам красоты так восприняты, зависит от остроты сердце чувства по отношению к ним; и таким образом апостольские слова сбываются, в этом отношении, как и во всех остальных, что люди отчуждены от жизни Божией, по незнанию, что в них, будучи помрачены в разуме, потому что из-за ожесточения их сердец, и вот уже ощущение, дают себя непотребством; для нас действительно постоянно что мужчины, естественно острого восприятия прекрасного, еще не получающих его с чистым сердцем, ни на сердце, вообще, никогда не постичь его, ни получать его, но это лишь служить своим желаниям, а также сопровождение и приправы Нижнего чувственных удовольствий, пока все свои эмоции взять же земные штамп, и чувство красоты погружается в раб похоти.

Равно как и то, что мир обычно понимает под § 9. Как деградирует из-за бессердечного приема. культивирование вкуса, что-нибудь большее или лучшее, чем это, по крайней мере, во времена развращенной и чрезмерно избалованной цивилизации, когда люди строят дворцы, сажают рощи и собирают предметы роскоши, чтобы они и их устройства могли висеть по углам мира подобно тонко сплетенной паутине, с жадными, надутыми, похожими на пауков вожелениями посередине. И то, что в христианские времена было злоупотреблением и развращением чувства красоты, было в той языческой жизни, о которой говорит святой Павел, немногим меньше, чем ее суть, и лучшим, что у них было; ибо я не знаю, чтобы из выражений

привязанности к внешней природе можно было найти у языческих писателей, есть какие-либо, уравнивающие и ведущие мысли которых не были направлены на чувственные части ее. Ее благодеяния они искали, ее власти они избегали, ее учения через то и другое они никогда не понимали. Приятное влияние мягкого ветра, звенящих ручейков и тенистых зарослей; фиолетового ложа и тени платанов,^[9] они восприняли, возможно, более благородно, чем мы, но они не нашли ничего, кроме страха, на голой горе или в призрачной долине. Вереск Хайбла, который они любили § 10. Как они были восхищены любовью. больше из-за его сладких ульев, чем из-за фиолетовых оттенков. Но христианская теория, хотя и принимает то, что искал эпикурейец, и касается ее собственной чистотой, не ищет того, чего искал эпикурейец, но находит свою пищу и объекты своей любви повсюду, как в грубом и пугающем, так и в добром, более того, даже во всем, что кажется грубым и заурядным; хватается за то, что хорошо, и иногда больше радуется, обнаруживая свой стол, накрытым в незнакомых местах, и в присутствии своих врагов, и свой мед, сочащийся из камня, чем если бы все это было сведено к менее чудесному удовольствию; ненавидя только то, что является саморазрушающим. зрячий и дерзкий в отношении человеческой работы, презирающий все, что не от Бога, если только это не напоминает о Боге, но все же способный найти свидетельство о нем там, где все, кажется, забывают о нем, и превратить в свидетельство о его работе то, что должно было затемнить это, и так ясным и незамутненным взором созерцать его вечно, согласно письменному обетованию, - Блаженны чистые сердцем, ибо они узрят Бога.

[7] ὥς θεῖ, καί καθ' ὑπερβολήν καί ἐλλείψιν.

[8] Сост. Хукер, Экл. Пол. Книга i. глава 8.

[9] Платон, Федр, § 9.

ГЛАВА III.

О ТОЧНОСТИ И НЕТОЧНОСТИ ЧУВСТВЕННЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ.

До сих пор мы наблюдали только различия § 1. С помощью какого теста можно определить состояние способности к восприятию? о достоинстве среди чувственных удовольствий, рассматриваемых просто как таковые, и о том, каким образом любое из них может стать теоретическим при правильном восприятии.

Но по мере того, как мы пойдем дальше и исследуем отличительную природу идей красоты, мы, я полагаю, заметим в них нечто помимо эстетического удовольствия, что свидетельствует о более важной функции, принадлежащей им, чем другим чувственным идеям, и проявляет более возвышенный характер способности, с помощью которой они воспринимаются. И это было то, на что я ссылался, когда говорил в уже упомянутой главе (§ 1), что "мы действительно можем понять, насколько мы знакомы с природой Бога, что мы были устроены так, чтобы в здоровом состоянии ума получать удовольствие от любых вещей, иллюстрирующих эту природу".

Этот момент нужно сейчас дальше развивать.

Наш первый вопрос, очевидно, должен заключаться в том, насколько мы уполномочены утверждать о разуме какого-либо человека, учитывая впечатления от зрения, что он находится в здоровом состоянии или нет. Какой существует канон или критерий, с помощью которого мы можем определить по этим впечатлениям, что они *справедливо* считаются красивыми или нет? Какому авторитету, когда люди расходятся друг с другом по этому вопросу, должно быть поручено судить, кто из них прав? или существует ли вообще какой-либо такой авторитет или канон?

Ибо на первый взгляд нелегко доказать, что людям должно нравиться одно, а не другое, и хотя в целом это подтверждается рассуждениями людей о плохом или хорошем вкусе, это часто опровергается, когда мы переходим к частностям, утверждением каждого индивида, что он имеет право на свое мнение — правом, на которое иногда претендуют даже в вопросах морали, хотя тогда оно явно необоснованно, но которое не кажется совершенно иррациональным в вопросах эстетики, где предполагается, что мало что может быть сделано добровольно. выбор. Казалось бы странным, например, утверждать, уважая конкретного человека, который предпочитал аромат фиалок розам, что он не имел на это права. И все же, хотя я сказал, что ощущение красоты интуитивно и необходимо, поскольку люди получают удовольствие от запаха розы, я предположил, что есть некоторые источники, из которых это происходит правильно, и другие, из которых это происходит неправильно, другими словами, что люди не имеют права считать одни вещи красивыми и не имеют права оставаться равнодушными по отношению к другим.

Следовательно, возникают два вопроса, в соответствии со значением, в котором понимается слово "правильный"; первый, каким образом § 2. И в каком смысле термины "Правильный" и "Неправильный" могут прилагаться к его выводам? впечатление смысла может быть обманчивым, и, следовательно, заключение относительно него неверно; и второй, каким образом впечатление смысла или предпочтение одного из них может быть предметом воли, а следовательно, морального долга или правонарушения.

На первый из этих вопросов я отвечаю, что мы не можем говорить ни о непосредственном чувственном впечатлении как о ложном, ни о его предпочтении другим как об ошибочном, поскольку никто не может быть обманут относительно действительного ощущения, которое он воспринимает или предпочитает. Но ложность может быть присуща его утверждению или предположению, что либо то, что он сам воспринимает, исходит от того же объекта, который воспринимают другие, либо всегда должно восприниматься им самим, либо всегда должно отдаваться предпочтение ему самому; и когда мы говорим о человеке как о неправильном в своих чувственных впечатлениях, мы либо имеем в виду, что он чувствует себя иначе, чем все или большинство, в отношении определенного объекта, либо что в настоящее время он предпочитает те из своих впечатлений, которые в конечном счете он предпочитать не будет.

На секунду я отвечу, что над непосредственными впечатлениями и непосредственные предпочтения у нас нет власти, но оставляет незабываемые впечатления, и особенно в конечной предпочтения у нас; и что, хотя мы не можем сразу выбрать ли мы увидим объект, красного, зеленого, или синего цвета, ни определить, как лучше красный, чем голубой, или синий лучше, чем красный, но мы можем, если мы выбираем, делаем сами, в конечном счете, подвержены такого впечатления в другие градусов, и способен удовольствия в их в разные измерения; и потому что, где власть любого рода дано, есть ответственность, это долг мужчины

предпочитают определенные впечатления, чувства к другим, потому что у них есть власть делать так, это точно аналогично закону нравственного мира, согласно которой люди должны не только способны управлять их симпатиями и антипатиями, но все виновности и правильности действий зависит от этой способности, так что мужчины виновны или иначе, не за то, что они делают, а за то, что они пожелают, у команды нет, ты будешь повиноваться, но Возлюби Господа, Бога твоего, который, если бы люди были не способны управлять и направлять свои чувства, будут командованием невозможно.

Следовательно, я утверждаю, что даже в отношении впечатлений § 3. Какую власть мы имеем над чувственными впечатлениями. в отношении чувств у нас есть право предпочтения и соответствующая обязанность, и я покажу сначала природу этой власти, а затем природу долга.

Давайте возьмем пример из одного из низших органов чувств и понаблюдаем, какую власть мы имеем над впечатлениями языкового вкуса. При первом предложении двух разных по вкусу блюд не в нашей власти предотвратить инстинктивное предпочтение или командовать им. Одно неизбежно и беспомощно будет предпочтено другому. Но если часто и внимательно рассматривать одни и те же две вещи, то часто обнаруживается, что их отношения меняются. Вкус, который сначала воспринимал только грубые и резкие качества того и другого, по мере того, как он становится более опытным, приобретет большую тонкость и деликатность различения, поначалу незаметно различая в обоих приятные или неприятные качества, которые при продолжении опыта, вероятно, станут более влиятельными, чем первые впечатления; и каким бы ни был этот окончательный вердикт, он ощущается человеком, который его выносит, и воспринимается другими как более правильный, чем первый.

Итак, власть, которую мы имеем над предпочтением вкусовых впечатлений, не является действительной или непосредственной, а лишь способностью часто и тщательно проверять и сравнивать их, § 4. Зависит от остроты внимания. до тех пор, пока не будет определено то, что является более постоянным, более неизменно приятным. Но когда инструмент вкуса, таким образом, в какой-то степени усовершенствован и стал тонким благодаря его применению к одному-единственному объекту, его выводы будут более быстрыми по отношению к другим, и он будет способен быстрее различать в других вещах и даже сразу отдавать предпочтение тем качествам, которые в конечном итоге должны доставить ему наибольшее удовольствие, хотя и более способным по отношению к тем, над которыми он чаще упражняется; отсюда людей называют судьями по отношению к тому или иному конкретному объекту вкуса.

Теперь, когда вердикты такого рода принимаются другими как авторитетные, доказываемся другой и более важный факт, а именно, что не только изменения мнений происходят в § 5. Всеобщие окончательные выводы. следствие опыта, но и то, что эти изменения происходят от вариации мнений к единству мнений; и что какими бы ни были различия в оценках непрacticованных или некультурных вкусов, у опытных людей будет единство вкуса. И что, следовательно, действие повторных проб и опыта заключается в том, чтобы прийти к принципам предпочтения в некотором роде, общим для всех, и которые являются частью нашей природы.

Я выбрал чувство вкуса в качестве примера, потому что оно наименее благоприятно для позиции, которую я занимаю, поскольку в случае этого чувства допускается большая широта и большее фактическое разнообразие вердиктов, чем в случае любого другого; и все же, каким бы восприимчивым к разнообразию ни были даже предельные приближения его предпочтений,

авторитет судей явно признается, и мы каждый день слышим признание от людей с непривычным вкусом, что они ошибаются или могут ошибаться в своих мнениях относительно реальной приятности вещей либо для них самих, либо для других.

Однако смысл, в котором они таким образом используют слово "неправильный", заключается всего лишь в значении ложности или неточности в § 6. Какая обязанность связана с этой властью над чувственными впечатлениями. заключение, а не моральный проступок. Но, как я уже говорил, есть долг, более или менее императивный, связанный с каждой силой, которой мы обладаем, и, следовательно, с этой властью над низшими чувствами, а также со всеми другими.

И эта обязанность, очевидно, состоит в том, чтобы привести каждое чувство в такое состояние развития, при котором оно будет одновременно делать самые верные выводы относительно всего, что ему передается, и доставлять нам наибольшее удовольствие, соответствующее его надлежащей связи с другими чувствами и функциями. Эти три составляющие совершенства в смысле, истинное суждение, максимальная чувствительность и правильное отношение к другим, неизменно сосуществуют и связаны друг с другом, поскольку истинное суждение является результатом высокой чувствительности и высокой чувствительности правильного отношения. Так, например, в отношении вкусовых удовольствий, наш долг не уделять такому чрезмерному вниманию их различению, которое должно быть несовместимо с нашим стремлением и разрушительно для нашей способности к высшим и предпочтительным удовольствиям, но культивировать их восприятие таким образом, который согласуется со всеми другими благами, а именно посредством умеренности и такого внимания, которое разум в определенные моменты отдыха может должным образом уделять даже такому низменному источнику удовольствия, как этот, с помощью дисциплины которого мы доведем саму способность вкуса до ее реального максимума чувствительности; ибо это может быть не так. сомнительно, однако, что здоровье, голод и такая общая утонченность телесных привычек, которые сделают тело совершенным и изящным инструментом во всех отношениях, лучше способствуют подлинному чувственному наслаждению вкусом, чем болезненная, вялая, жестко стимулируемая привередливость эпикуризма.

Так же и со всеми чувствами, несомненно, будет обнаружено, что они индивидуально получают величайшее и чистейшее наслаждение, когда находятся в правильном состоянии и степени § 7. Как вознаграждается. подчинение всем остальным; и что чрезмерным воспитанием кого-либо (поскольку болезненные источники удовольствия и соответствующие искушения иррационального потворства, по общему признанию, присущи всем) мы увеличим их силу как инструментов наказания, а не удовольствия.

Таким образом, на этом примере низшего смысла мы видим, что власть, которую мы имеем над ощущениями и предпочтениями, зависит главным образом от упражнения внимания в течение определенных длительных периодов, и что благодаря этому упражнению мы приходим к конечным, постоянным и общим источникам удовольствия, отбрасывая те, которые являются внешними, случайными и индивидуальными.

Итак, то, что требуется для достижения точных выводов относительно сущности прекрасного, - это не что иное, как искренность, любовь и бескорыстие § 8. Особенно в отношении идей красоты. внимание к нашим впечатлениям о ней, с помощью которого можно отличить поверхностные, ложные или свойственные времени и темпераменту впечатления от вечных. И это сосредоточение на них и любящее созерцание (*anschauung* немцев), возможно,

равносильно тому, что подразумевалось под греческой теорией; и это действительно очень благородное упражнение человеческих душ, которым они особенно отличаются от анимы низших созданий, которая, я думаю, не может быть доказана как обладающая вообще какой-либо способностью к созерцанию, но только беспокойной яркостью восприятия и концепции, "фантазией" Хукера (Escl. Pol. Книга i. Глава vi. 2). И все же это размышление о них не соответствует тому, что я хочу выразить словом "теория", если только оно не сопровождается полным осознанием того, что они являются даром и проявлением Бога, и всеми другими более благородными эмоциями, описанными ранее, поскольку до тех пор, пока они не будут прочувствованы, не будет понята их сущностная природа.

Но следует соблюдать два очень важных момента, касающихся направления и дисциплины внимания на ранних стадиях суждения. § 9. Ошибки, вызванные силой привычки. Первое, что для многих благотворных целей природа человека была примирена обычаем со многими вещами, естественно болезненными для нее и даже неподходящими для нее, и что поэтому, хотя путем постоянного опыта, объединенного с мыслью, мы можем обнаружить то, что является лучшим из нескольких, однако, если мы подчиняемся авторитету или моде и закрываем глаза, обычай может заставить нас терпеть и даже любить и стремиться к тому, что естественно болезненно и пагубно для нас, откуда возникают неисчислимые затруднения в области искусства.

Второе, что для открытия того, что является лучшим из двух вещей, необходимо, чтобы обе они были в равной степени подчинены § 10. Необходимость подчинения на ранних стадиях вынесения суждения. внимание; и, следовательно, мы должны иметь такую большую веру в авторитет, которая заставит нас постоянно наблюдать и уделять внимание тому, что считается правильным, даже если в настоящее время мы можем не чувствовать этого таковым. И в правильном соединении этой веры с открытостью сердца, которая доказывает все, заключается великая трудность воспитания вкуса, что касается духа ученого, хотя даже когда у него есть этот дух, он может надолго задержаться из-за того, что невежественные учителя подают ему дурные примеры.

Таким образом, характер, с помощью которого формируется правильный вкус, - это, во-первых, терпение. Оно останавливается на том, что ему представлено, оно не топчет его, чтобы оно не превратилось в жемчужины, даже если это выглядит как шелуха, это хорошая почва, мягкая, проницаемая, удерживающая, оно не пускает колючки недобрых мыслей, чтобы заглушить слабое семя, оно также голодно и жаждет и пьет всю падающую на него росу, это честное и доброе сердце, которое не проявляет особой готовности дать всходы до восхода солнца, но и не терпит неудачи впоследствии; оно недоверчиво к себе, чтобы быть готовым умереть. верить и пробовать все, и в то же время настолько доверять самому себе, что он ни откажется от того, что пробовал, ни возьмет что-либо, не попробовав. И то удовольствие, которое он испытывает от вещей, которые он находит истинными и хорошими, настолько велико, что его невозможно сбить с толку ни уловками моды, ни болезнями тщеславия, его нельзя ограничить в своих выводах пристрастиями и лицемерием, его видения и его наслаждения слишком проницательны, слишком живы, чтобы какой-либо выбеленный предмет или неглубокий источник могли долго сохраняться или питать его. Он сжимает все, что любит, так крепко, что раздавливает это, если оно пустое.

Итак, выводы из этой диспозиции, несомненно, в конечном итоге будут правильными, все более и более правильными в соответствии с общей зрелостью всего § 11. Широкие возможности зрелого суждения.силы, но в конце концов они обязательно придут к правильному результату, потому что их действие аналогично и в гармонии со всем духом христианской моральной системы, и то, что она в конечном итоге полюбит и в чем успокоится, являются великими источниками счастья, общими для всего человечества и основанными на отношениях, которые они поддерживают со своим Создателем.

Я полагаю, что эти общие источники удовольствия являются определенной печатью или отпечатком божественной работы и характера на всем, что Бог сотворил во всем мире; только, поскольку для их восприятия необходимо, чтобы перед нами были представлены и их противоположности, эти божественные качества, хотя и неотделимы от всех божественных дел, все же допускаются к существованию в такой степени, что их наиболее ограниченное проявление, в противоположность их наиболее обильному проявлению, действует как фольга или противоположность, точно так же, как мы воспринимаем холод как противоположность теплу, хотя самый сильный холод, который мы можем произвести или представить, это не противоречит неизвестному количеству тепла в организме.

Следовательно, чистота нашего вкуса лучше всего проверяется его универсальностью, ибо, если мы можем только восхищаться той или иной вещью, мы можем быть уверены, что наше дело § 12. Как это отличается от ложного вкуса.ибо симпатия имеет конечную и ложную природу. Но если мы сможем ощутить красоту во всем, что делает Бог, мы можем утверждать, что достигли истинного восприятия его универсальных законов. Следовательно, ложный вкус можно узнать по его привередливости, по его требованиям помпезности, великолепия и необычных сочетаний, по тому, что он наслаждается только определенными стилями и видами вещей, а также по его гордыне, ибо он вечно вмешивается, чинит, накапливает и самовосхваляется, его взгляд всегда устремлен на себя, и он проверяет все вещи вокруг себя по тому, как они ему подходят. Но истинный вкус - это вечно растущий, изучающий, читающий, поклоняющийся, прикладывающий руку ко рту, потому что он поражен, сбрасывающий обувь со своих ног, потому что он считает всякую почву святой, сокрушающийся о себе и проверяющий себя тем, насколько она подходит к вещам. И оно находит, чем питаться и как расти, во всем, и поэтому жалобы, столь часто высказываемые молодыми художниками на то, что у них нет в пределах досягаемости материалов или сюжетов, достаточных для их фантазии, совершенно беспочвенны и являются признаком лишь их собственной слепоты и неэффективности; ибо есть то, что можно увидеть на каждой улице и переулке каждого города, что можно почувствовать и найти в каждом человеческом сердце и выражении лица, что можно любить в каждой придорожной траве и поросшей мхом стене, что в руках верующих людей может постоянно вызывать эмоции славы и возвышенности. и возвышенный.

Поэтому пусть молодой художник остерегается духа выбора,^[10] это в лучшем случае дерзкий дух, а обычно к тому же низменный и слепой, § 13. Опасность духа выбора.останавливает любой прогресс и подрывает все силы, поощряет слабости, потворствует пристрастиям и учит нас обращаться к случайностям природы за помощью и радостью, которые должны исходить из наших собственных сердец. Тот плохо рисует, кто не жаждет рисовать все; когда хороший художник сжимается, это потому, что он смирен, а не привередлив, когда он останавливается, это потому, что он пресыщен, а не потому, что он думает, что природа дала ему недобрую пищу,

или что он боится голода.^[11] Я видел, как человек с истинным вкусом останавливался на четверть часа, чтобы посмотреть на каналы, которые недавний дождь прочертил в куче золы.

И здесь очевидна другая причина того долга, который мы несем в отношении впечатлений зрения, а именно: приучать себя к параграфу 14. И преступность.наслаждение теми, которые вечны по своей природе, не только потому, что они наиболее острые, но и потому, что они наиболее легко, постоянно и бескорыстно достижимы. Ибо если бы Всемогущим было предопределено, что высшие удовольствия от созерцания должны быть самыми труднодостижимыми, и что для достижения их необходимо было бы возводить позолоченные дворцы, возвышаясь одна за другой, и нагромождать искусственные горы вокруг искусственных озер, возникло бы прямое противоречие между бескорыстными обязанностями и неотъемлемыми желаниями каждого человека. Но такого противоречия не существует в системе Божественного Провидения, которое, предоставляя нам, если мы захотим, как существам на испытании, злоупотреблять этим чувством, как и любым другим, и баловать его эгоистичным и бездумным тщеславием, как мы балуем вкус смертоносным мясом, пока аппетит к изысканной жестокости не исчезнет в его отвратительной сытости, неспособной к удовольствию, если, подобно Калигуле, не сконцентрировать труд миллиона жизней на ощущении часа, оставляет нам также смиренными и любящими способами сделать себя восприимчивыми к глубокому наслаждению от этого зрелища. низменнейшие объекты творения и наслаждения, которые не должны отделять нас от наших собратьев и не требуют жертвовать каким-либо долгом или занятием, но которые должны теснее связывать нас с людьми и с Богом и быть с нами всегда, согласованными с каждым действием, согласующимися с каждым требованием, неизменными и вечными.

Итак, мы видим, что эти качества материальных объектов, которые рассчитаны на то, чтобы доставлять нам это всеобщее удовольствие, явно постоянны § 15. Насколько логически доказуемы определенные выводы относительно красоты.обращаясь к человеческой природе, они должны в какой-то мере принадлежать ко всему, что считалось прекрасным на протяжении последовательных эпох мира (и они также по своему определению являются общими для всех творений Божьих). Следовательно, очевидно, что должна быть возможность осмыслить их, а также прочувствовать; должна быть возможность лишиться каждый объект того, что делает его случайным или временным приятным, и лишиться его отличительных качеств, пока мы не придем к тем, которые у него есть общего со всеми другими прекрасными вещами, которые мы можем тогда с уверенностью утверждать, что являются причиной его окончательной и истинной прелести.

Теперь этот процесс рассуждения будет тем, что я попытаюсь использовать в последующих расследованиях, процессом в совершенстве § 16. С какой склонностью к ошибкам.безопасно, пока мы совершенно уверены, что рассуждаем о предметах, которые вызывают в нас одно и то же ощущение, но небезопасно, если производимое ощущение имеет иную природу, хотя и может быть одинаково приятным; ибо то, что вызывает другое ощущение, должно быть другой причиной. И трудность рассуждений о красоте возникает главным образом из-за двусмысленности этого слова, которое в сознании разных людей обозначает совершенно разные ощущения, для которых не может быть общей причины.

Когда, например, Мистер Элисон пытается поддержать свою позицию тем, что "никто не имеет смысл красоты в те объекты, в отношении которых он не предыдущие идеи", - по замечанию, что

"красота теории, или пережиток древности, непонятных для крестьянина," мы видим сразу, что бесполезно спорить с человеком, который, под его общим термином красоты, может, за все, что мы знаем, иногда выступая математической доказуемости, а иногда и исторический интерес; хотя даже если бы мы могли добиться успеха в ограничении срока в смысле внешней привлекательности, будет еще много этапов ошибку, ибо, хотя красотой заснеженных горных и человека щеку или лоб, до сих пор как считается простым делом, и то же, и отслеживаемые в определенных качеств цвета и строки, общие для обоих, и по причине extricable, но румянец на щеки и форму бровей, так как они выражают скромность, нежность, и умом, обладают источников уступчивости, которые не являются общими для снежной горы, и вмешательство чье влияние мы должны быть осторожными, чтобы не допустить в нашей рассмотрения тех, которые являются существенными и всеобщими.^[12]

Итак, первое, что мы должны сделать, - это точно определить § 17. Термин "красота" с самого начала был очень ограниченным. Разделяются на типичные и жизненно важные. и определяют те явления, исходя из которых мы собираемся рассуждать, как относящиеся к красоте, собственно так называемой, и очищают почву от всех запутанных идей и ошибочных теорий, которыми ее обременило неправильное понимание или метафорическое использование термина.

Таким образом, под термином "красота" должным образом понимаются две вещи. Во-первых, то внешнее качество тел, о котором уже так часто говорилось, и которое, встречается ли оно в камне, цветке, животном или в человеке, абсолютно идентично, которое, как я уже утверждал, может быть показано как в некотором роде типичное для Божественных атрибутов, и которое, следовательно, я буду, ради различия, называть типичной красотой; и, во-вторых, видимость удачного выполнения функций в живых существах, особенно радостного и правильного проявления совершенной жизни в человеке. И этот вид красоты я буду называть витальной красотой.

Любое применение слова "красивый" к другим проявлениям или качествам, отличным от этих, является либо ложным, либо метафорическим, как, например, к великолепию открытия, правильности пропорций, связности цепочки рассуждений или способности доставлять удовольствие, которое объекты получают от общения, силе, по общему признанию, огромной и, как мы вскоре обнаружим, самым неловким образом нарушающей привлекательность врожденной красоты.

Но для того, чтобы разум читателя с самого начала не был искажен тем, что он, возможно, случайно узнал о современных теориях красоты, основанных на приведенных выше метафорических употреблении этого слова (теориях, которые заслуживают порицания не столько как ложно объясняющие ощущения, о которых они говорят, сколько как смешивающие два или более приятных ощущения вместе), я кратко остановлюсь на четырех ошибочных позициях, которых наиболее часто придерживаются по этому вопросу, прежде чем перейти к исследованию тех типичных и жизненно важных свойств вещей, к которым, как я полагаю, могут относиться все наши первоначальные представления о красоте. быть выслеженным.

[10] "Ничто не идет наперекос, — хорошее пищеварение все приводит к здоровью".—Г. Герберт.

[11] Все же обратите внимание на разницу между выбором, который исходит от гордости, и выбором, который исходит от любви, и сравните [Главу xv. § 6](#).

[12] Сравните Спенсера. (Гимн красоте.)

- Но, поверьте мне, есть нечто большее,
Что творит такие чудеса в умах людей.

ГЛАВА IV.

ЛОЖНЫХ МНЕНИЙ О КРАСОТЕ.

Я намереваюсь сейчас поговорить только о четырех из наиболее распространенных мнений относительно красоты, поскольку об ошибках, связанных с приятностью, § 1. О ложном мнении, что истина - это красота, и наоборот. о пропорциях и выражении правильных чувств на лице у меня будет возможность поговорить в последующих главах; (сравните гл. VI. Гл. XVI.)

Те ошибочные или непоследовательные положения, которые я бы сразу отбросил, заключаются, во-первых, в том, что прекрасное является истинным, во-вторых, в том, что прекрасное является полезным, в-третьих, в том, что оно зависит от обычая, и в-четвертых, в том, что оно зависит от ассоциации идей.

Утверждать, что прекрасное есть истинное, поначалу похоже на утверждение, что пропозиции - это материя, а пропозиции материи - это утверждения. Но, давая наилучшее и наиболее рациональное толкование, какое мы можем, и предполагая, что сторонники этой странной позиции имеют в виду только то, что прекрасны те вещи, которые кажутся такими, какие они есть на самом деле, и уродливы те, которые кажутся такими, какими они не являются, мы немедленно обнаруживаем, что им противоречит каждый вывод опыта. Камень выглядит таким же настоящим камнем, как роза выглядит розой, и все же не так красив; облако может больше походить на замок, чем на облако, и быть от этого еще красивее. Мираж пустыни прекраснее ее песков; ложный образ поднебесной прекраснее моря. Я затрудняюсь понять, как вообще могла быть выдвинута столь несостоятельная позиция; но, возможно, она возникла из-за некоторой путаницы красоты искусства с красотой природы и из-за нелогичного расширения совершенно определенной истины, что в искусстве нет ничего прекрасного, что, выдавая себя за имитацию или утверждение, в некотором роде не является правдой как таковой.

То, что прекрасное есть полезное, - это утверждение, очевидно, основанное на том ограниченном и ложном смысле последнего термина, который у меня есть § 2. На ложном мнении, что красота есть полезность. Сравните главу xii. § 5. уже устарел. Поскольку это самое унижающее и опасное предположение, которое только можно выдвинуть по данному вопросу, то, к счастью, оно наиболее явно абсурдно. Это значит смешивать восхищение с голодом, любовь с похотью, а жизнь с ощущениями; это значит утверждать, что у человеческого

существа нет идей и чувств, кроме тех, которые в конечном счете относятся к его зверским аппетитам. В ее поддержку нет ни единого факта или видимости факта, и с ней не нужно бороться, по крайней мере до тех пор, пока ее сторонники не заручатся согласием большинства человечества, что самые прекрасные творения природы - это семена и корни, а искусства - лопаты и жернова.

Появляются несколько более рациональные основания для утверждения, что чувство прекрасного возникает из знакомства с объектом, хотя даже § 3. Ложного мнения, что красота проистекает из привычки. Сравните главу vi. § 1. мыслящий человек не смог бы долго поддерживать это. Ибо все, что можно привести в защиту такого предположения, это то, что привычка лишает некоторые предметы, которые поначалу казались уродливыми, большей части их отталкивающей силы, откуда столь же рационально заключить, что привычка является причиной красоты, как было бы утверждать, что, поскольку можно приобрести вкус к оливкам, следовательно, привычка является причиной сочности винограда. Тем не менее, существуют некоторые явления, возникающие в результате склонности нашей природы поддаваться влиянию привычки, и, возможно, было бы неплохо соблюдать их пределы.

Обычай действует двояко: с одной стороны, снижает частоту и силу повторяющихся впечатлений, с другой - вызывает симпатию к знакомому объекту § 4. Двойное действие обычая. Это приглушает ощущения, но подтверждает привязанность к привязанностям. Обычно там, где ум энергичен, а способность к ощущениям очень совершенна, он прибегает скорее к последнему действию, чем к первому; у более посредственных умов первое происходит в более высокой степени, так что они обычно характеризуются желанием возбуждения и недостатком любящей, фиксированной теоретической силы. Но и то, и другое в той или иной степени происходит со всеми людьми, так что по мере развития жизни всякого рода впечатления становятся менее восторженными из-за их повторяемости. Однако благосклонно предопределено, что отталкивание должно быть уменьшено обычаем в гораздо большей степени, чем ощущение красоты, так что анатом через короткое время теряет всякое чувство ужаса при виде разорванной плоти и ороговевших костей, в то время как скульптор до конца своей жизни не перестает ощущать прелесть каждой линии внешнего обрамления. Итак, поскольку в том, с чем мы знакомы, отталкивающее постоянно уменьшается, и те претензии, которые оно может предъявлять к нашим привязанностям, с каждым днем становятся сильнее, в то время как в том, что представляется нам новым или странным, то, что может быть отталкивающим, ощущается в полной силе, в то время как на привязанности еще не наложено никакой власти, в большинстве умов возникает очень сильное предпочтение тому, к чему они не привыкли, перед тем, чего они не знают, и это § 5. Но никогда не создает и не разрушает сущность красоты. сильнее всего проявляется в тех, кто наименее открыт ощущениям позитивной красоты. Но как бы далеко ни зашла эта операция, ее максимальный эффект заключается всего лишь в притуплении и сближении ощущений красоты и уродства. Он никогда не смешивает, не пересекает и никоим образом не изменяет их; он не имеет ни малейшей связи с их природой и не властен над ней. Пробуя поочередно два вина, мы можем притупить наше восприятие их вкуса; более того, мы можем даже сделать больше, чем когда-либо было сделано в случае зрения, мы можем смешать два вкуса воедино. Но поэтому вряд ли кто-то будет утверждать, что обычай является причиной того или иного вкуса. И поэтому, хотя по привычке мы можем заглушить эффект уродства или красоты, по этой причине нельзя утверждать, что привычка является причиной обоих ощущений. Мы можем держать череп рядом с собой столько, сколько захотим, мы можем преодолеть его отталкивающую внешность, мы можем

сделать себя способными различать многие черты красоты в его линиях, мы можем годами созерцать его, если захотим, его и ничего другого, но мы не заставим себя думать о нем так же хорошо, как о прекрасном лице ребенка.

Было бы легко продолжить обсуждение этого вопроса, но я полагаю, что каждый вдумчивый читатель будет вполне в состоянии привести дополнительные § 6. Примеры. иллюстрации и сметают песчаные основы противоположной теории без посторонней помощи. Следует, однако, заметить, что, несмотря на все обычаи, англичанин немедленно признает, и с первого взгляда, превосходство тюрбана над шляпой или пледа над пальто, что независимо от требований текущей моды, неизменно ощущается превосходство изящества костюмов греков или средневековья, и что, учитывая то, что утверждалось о негритянских нациях, с отвращением смотрящих на белое лицо, не следует придавать никакого значения мнениям рас, которые никогда вообще не имели никаких представлений о красоте (эти идеи воспринимаются умами только под влиянием некоторая определенная степень культивирования) и чье отвращение естественным образом возникает из-за того, что они могут считать признаком слабости или нездоровья. Было бы бесполезно вдаваться в дальнейшие подробности. Я перехожу к последней и наиболее весомой теории, согласно которой привлекательность объектов, которые мы называем красотой, является результатом ассоциации с ними приятных или интересных идей.

Часто поддерживалось и широко принималось это предположение, и все же я полагаю, что ни одно из двух последовательных предложений не было § 7. ложного мнения о том, что красота зависит от ассоциации идей. когда-либо написанное в его защиту, не приводило ни к противоречию, ни к путанице терминов. Таким образом, Элисон, "Есть сцены, несомненно, более красивые, чем Раннимид, но для тех, кто помнит великое событие, произошедшее там, возможно, нет сцены, которая так сильно захватывала бы воображение". Здесь мы поражены дерзкой тупостью, которая доказывает силу воображения, преодолевая ту самую другую силу (присущей ему красоты), существование которой отрицает спорщик. Ибо единственный логический вывод, который, возможно, можно сделать из приведенного выше предложения, состоит в том, что воображение не является источником красоты, ибо, хотя ни одна сцена не захватывает воображение так сильно, все же есть сцены "прекраснее, чем Раннимид". И хотя примеры внутреннего противоречия, столь лаконичные и законченные, как этот, можно найти лишь у немногих авторов, за исключением Элисон, все же, если аргументы по этому вопросу хорошенько отсеять от массы запутанного языка, которым они всегда перегружены, и облечь в логическую форму, то обнаружится, что они неизменно включают один из этих двух силлогизмов: либо ассоциация доставляет удовольствие, а красота доставляет удовольствие, следовательно, ассоциация и есть красота. Или сила ассоциации сильнее силы красоты, следовательно, сила ассоциации - это сила красоты.

Тем не менее нам необходимо соблюдать реальную ценность и § 8. Ассоциация. Является, во-первых, рациональной. Это неэффективно как причина красоты. авторитет ассоциации в моральной системе и то, как она может повлиять на представления о действительной красоте, в противном случае мы будем подвержены затруднениям на протяжении всего последующего рассуждения.

Ассоциация бывает двух видов. Рациональная и случайная. Под рациональной ассоциацией я понимаю интерес, который любой объект может иметь исторически, поскольку он был каким-то

образом связан с делами или привязанностями людей; интерес, разделяемый умами всех, кто осознает такую связь: называть это красотой - простая и грубая путаница терминов, это не теория, которую следует опровергнуть, а неправильное использование языка, которое следует отбросить, неправильное использование положений, согласно которым в необитаемых странах растительность лишена изящества, скалы - достоинства, облака - цвета, и что снежные вершины Альп не получают красоты от закатных лучей, потому что они не были освещены солнцем. оскверненный гневом, опустошением и страданиями людей.

Под случайной ассоциацией я понимаю случайную связь идей и воспоминаний с материальными вещами, благодаря которой эти материальные§ 9. Случайная ассоциация. Степень его влияния. вещи рассматриваются как приятные или нет, в зависимости от природы вызываемых ими чувств или воспоминаний; ассоциация обычно произвольна и часто настолько расплывчата, что объект не вызывает у нас никакого отчетливого образа, но мы чувствуем в нем боль или удовольствие от него, не зная почему. Эта работа ума (именно та, о которой я говорил как о вызывающей неразрешимые затруднения в вопросе красоты) является постоянным опытом, так что ее более энергичные проявления не нуждаются в иллюстрациях. Но я не думаю, что незначительные степени и оттенки этого великого влияния были оценены в достаточной степени. Не только все яркие эмоции и все обстоятельства, вызывающие интерес, отбрасывают свет и тень на бессмысленные вещи и инструменты, среди которых или при посредстве которых они были ощутимы или изучены, но я полагаю, что глаз не может остановиться на материальной форме в момент депрессии или ликования, не сообщив этой форме дух и жизнь, жизнь, которая впоследствии заставит ее в какой-то степени любить или бояться, очарование или болезненность, причину которых мы не сможем объяснить даже самим себе, которые на самом деле не будут ощутимы, за исключением их тонкого влияния на наше суждение в случаях сложной красоты. Пусть глаз лишь задержится на грубой ветке любопытной формы во время разговора с другом, отдохнет, однако, бессознательно, и хотя разговор будет забыт, хотя каждое обстоятельство, связанное с ним, будет так же полностью стерто из памяти, как если бы его не было, все же глаз всю последующую жизнь будет получать определенное удовольствие от таких ветвей, которого у него не было раньше, удовольствие настолько слабое, след чувства настолько деликатный, что оставляет нас совершенно не осознающими его особую силу, но не разрушаемую никакими рассуждениями, отныне это часть нашего строения, часть нашего организма. разрушаемый только тем же произвольным процессом ассоциации, посредством которого он был создан. Разум никак не влияет на это. И, вероятно, нет ни одного мнения, сформированного кем-либо из нас в вопросах вкуса, на которое в какой-то степени не влияли бы бессознательные ассоциации такого рода. У многих, у кого нет определенных правил суждения, предпочтение определяется немногим другим, и поэтому, к сожалению, его действия ошибочно принимаются за действия, присущие красоте, или, скорее, подменяются ими, а его реальное положение и ценность в моральной системе в значительной степени упускаются из виду.

Ибо я считаю, что простое удовольствие и боль обладают меньшей ассоциативной силой, чем выполненный или опущенный долг, и что великое применение § 10. Достоинство его функции. ассоциативная способность заключается не в том, чтобы придать красоту материальным вещам, а в том, чтобы придать силу сознанию. Если бы не этот внешний и всемогущий свидетель, голос внутреннего наставника мог бы пропадать в каждом конкретном случае, почти сразу же после того, как ему не подчинились; его эхо в последующее время, при котором, возможно, слабое как предупреждение, оно становится мощным как наказание, могло

бы умолкнуть, и сила защиты сменилась легкостью удара плетью. Поэтому оно получило силу привлекать к своей помощи внешние и ничего не значащие вещи и передавать всему, что безразлично, свою собственную власть порицать или вознаграждать, так что, когда мы идем по жизненному пути, у нас есть выбор, в соответствии с нашей работой, превратить все голоса природы в единую песнь ликования, а все ее безжизненные создания - в радостную компанию, из которой самые ничтожные будут прекрасны в наших глазах своим добрым посланием, или увядать и гасить ее сочувствие в испуганном, замкнутом молчании осуждения, или в вопле отчаяния. ее камни и стряхивание ее пыли с нас. Нет ничего удивительного и в том, что теоретические способности были подавлены этим важным действием, а безразличные призывы и неотъемлемая слава внешних вещей в конце концов были упущены из виду, когда совершенство Божьих дел ощущается только как сладость его обетований, а их восхитительность - только как угрозы его могущества.

Но очевидно, что полное осуществление этой благородной функции ассоциативной способности несовместимо с абсолютным и неопровержимым § 11. Как это связано с впечатлениями от красоты. выводы по предметам теоретического предпочтения. Ибо ни для одного индивидуума совершенно невозможно отличить в себе бессознательную работу неопределенных ассоциаций, свойственную ему индивидуально, от тех великих законов выбора, под которыми он понимается со всей своей расой. И для нас хорошо, что это так, гармония благой работы Бога в нас не нарушается этим смешением универсальных и особенных принципов; ибо благодаря им обеспечивается такое различие в чувствах, которое сделает само общение более восхитительным благодаря его взаимосвязанному характеру, а также такое разнообразие чувств в каждом из нас в отдельности, которое сделает нас способными наслаждаться сценами различных видов и порядков, вместо болезненного поиска некоего совершенного воплощения прекрасного в одном человеке; а также то омертвление привычкой теоретических впечатлений, на которое я ссылался выше, уравнивается тем, что приятность приобретенного общения; и утрата острого чувства юности, которая "не нуждалась в более отдаленном очаровании, вызванном поданной мыслью, или в каком-либо интересе, не позаимствованном у глаз", заменяется радостью совести и силой мыслительных способностей и воображения по мере того, как они постарше постигают великие отношения между землей и ее умершими людьми.

Следовательно, пропорционально ценности, постоянству и эффективности этого влияния, мы должны быть скромными и осторожными в высказывании положительного § 12. И какую осторожность это делает необходимой при их изучении. мнения о красоте. Ибо у каждого из нас есть особые источники наслаждения, неизбежно открытые ему в определенных сценах и вещах, источники, которые закрыты для других, и мы должны остерегаться, с одной стороны, смешивать их в себе с окончательными выводами вкуса и таким образом навязывать их всем как авторитетные, а с другой - предполагать, что удовольствия других, которые мы не можем разделить, поверхностны или неоправданны, потому что непередаваемы. Я боюсь, например, что в предыдущей части этой работы я, возможно, приписал слишком много общности и авторитетности некоторым моим собственным привязанностям к пейзажам, вызывающим эмоции у диких, порывистых и восторженных персонажей, и слишком мало - тем, которые я вижу в других вещах мирных, скромных, медитативных и торжественных. Точно так же между молодостью и возрастом обнаружатся различия в поиске, которые не являются ни неправильными, ни ложным выбором ни в том, ни в другом, но обусловлены разным темпераментом: юноша больше симпатизирует радости, полноте и великолепию вещей, а

седые волосы - их завершенности, достаточности и покою. И поэтому, не осуждая наслаждения других и не испытывая полного недоверия к своим собственным, мы должны продвигаться по мере того, как живем, от того, что блестяще, к тому, что чисто, и от того, что обещано, к тому, что исполняется, и от того, что является нашей силой, к тому, что является нашим венцом, только наблюдая во всем, как то, что действительно неправильно и должно быть срезано с корнем, является неприязнью, а не привязанностью. Ибо по самой природе этих прекрасных качеств, которые я определил как подпись Бога на его творениях, очевидно, что во всем, что нам в целом не нравится, мы видим не все; что острота нашего видения должна проверяться широтой нашей любви, и что, поскольку влияние ассоциации имеет значение в вопросе, хотя действительно возможно, что неизбежная болезненность объекта, для которой мы не можем привести достаточных оснований, может быть вызвана его напоминанием о горе, это, скорее всего, зависит от его обвинения в преступлении.

ГЛАВА V.

ТИПИЧНОЙ КРАСОТЫ: —ВО-ПЕРВЫХ, БЕСКОНЕЧНОСТИ, ИЛИ ТИПА БОЖЕСТВЕННОЙ НЕПОСТИЖИМОСТИ.

Теперь, когда тема в некоторой степени прояснена, давайте кратко выделим те качества или типы, о сочетании которых идет речь в § 1. Невозможность адекватного отношения к предмету. зависит от силы простой материальной красоты. Я не претендую ни на то, чтобы перечислять, ни воспринимать их все, ибо обычно можно заметить, что каким бы ни было благо, желаемое человеком, особенно благо, принадлежащее его нравственной природе, будет соответствующее удовольствие в любом внешнем объекте, напоминающем ему об этом благе, напоминает ли он ему произвольной ассоциацией или типичным сходством, и что бесконечные пути, доступные разуму или опыту, с помощью которых материя в том или ином виде может напоминать нам о моральных совершенствах, вряд ли находятся в каких-либо разумных пределах, подлежащих объяснению, если даже каким-либо единым разумом все они могут быть прослежены. И все же существуют определенные ощутимые и мощные способы, наблюдая за которыми, мы можем прийти к таким общим выводам по этому вопросу, которые могут оказаться практически полезными, и большего я не буду пытаться добиться.

И сначала я попросил бы читателя обсудить этот предмет вместе со мной, насколько это возможно, как с маленьким ребенком, избавляющимся от всех условностей § 2. С какой простотой чувств следует подходить. и авторитетных мыслей, и особенно от таких ассоциаций, которые возникают из его уважения к языческому искусству или которые каким-либо образом связаны с классическими чтениями. Я припоминаю, что мистер Элисон связывает свое первое восприятие красоты во внешней природе с этим наиболее коррумпированным источником, тем самым обнаруживая столь тотальный и исключительный недостаток природной чувствительности, который вполне может извинить недостатки его нижеследующих аргументов. Ибо еще не было ни одного многообещающего ребенка (в том, что касается теоретических способностей), у которого не пробудилось бы чувство красоты с первым проблеском разума; и я полагаю, что среди тех, кто любит природу иначе, чем по профессии и из вторых рук, мало кто не оглядывается на свои самые молодые и наименее образованные дни как на дни самого

напряженного, суеверного, ненасытного и блаженного восприятия ее великолепия. И горький упадок этого великолепного чувства, хотя многие этого и не замечают, отчасти из-за забот и тяжести взросления, которые не оставляют им ни времени, ни свободы искать свое утраченное сокровище, а отчасти из-за человеческих и божественных чувств, которым суждено занять его место, все же послужил предметом не скорби, а святой благодарности за свидетельство, которое оно несет о бессмертном происхождении и конце нашей природы, к тому, чей авторитет почти непререкаем во всех вопросах, касающихся влияния внешних факторов на чистую человеческую душу.

"Небеса окружают нас в нашем младенчестве, —
Тени тюремного дома начинают смыкаться
Над растущим мальчиком.
Но он созерцает свет, и откуда он исходит,
Он видит это в своей радости.
Юноша, который с каждым днем должен удаляться все дальше от востока
, все еще остается жрецом природы,
И великолепное видение
Сопровождает его в пути.
В конце концов Человек замечает, что это угасает
И растворяется в свете обычного дня".

И если бы мы могли вспомнить все необъяснимые и счастливые инстинкты беспечного времени и рассуждать о них более зрелым суждением, мы могли бы прийти к более быстрым и правильным результатам, чем до сих пор достигли философия или изощренная практика искусства. Но мы теряем восприятие прежде, чем становимся способны систематизировать или сравнивать их.

Однако, я полагаю, что немногие забывают об одном из этих детских инстинктов, а именно об эмоциях, вызываемых открытой местностью или линиями любого просторного пространства § 3. Детский инстинкт, уважающий пространство. Вид на фоне неба, за которым могло бы зародиться море. Это эмоция более чистая, чем та, которую вызывает само море, ибо я отчетливо помню, как бежал за берегами высокого пляжа, чтобы увидеть, как линия суши вырисовывается на фоне неба, и получал от этого более странный восторг, чем от вида океана: я не уверен, что это чувство присуще всем детям (или было бы присуще, если бы все они были в обстоятельствах, допускающих это), но я убедился, что оно часто встречается у тех, кто обладает наиболее яркой чувствительностью к природе; и я уверен, что его модификация, которая относится к нашим поздним годам, является более распространенной. Общая для всех любовь, а именно, к светлой дали, появляющейся над сравнительно темным горизонтом. Я слишком часто проверял это, чтобы ошибиться, предлагая равнодушным зрителям формы одинаковой абстрактной красоты в полутонах, рельефные, одна на фоне темного неба, другая - на фоне яркой дали. Предпочтение неизменно отдается последнему, и совершенно очевидно, что это предпочтение проистекает не из какого-либо предположения о том, что в этом больше истины, чем в другом, поскольку то же самое предпочтение § 4. Сохраняется и в последующей жизни. Без колебаний отдается тому же эффекту в самой природе. Какой бы красотой ни были эффекты света на объектах переднего плана, от росы на траве, отблесков водопада, блеска березового ствола или светлых дневных оттенков темных предметов (и радость присутствует во

всем этом), все же есть свет, который глаз неизменно ищет с более глубоким чувством прекрасного, светом заходящего или зарождающегося дня и хлопьями алых облаков, горящими, как сторожевые огни, в зеленом небе у горизонта; более глубокое чувство, я говорю, возможно, не более острое, но имеющее больше духовной надежды и вдохновения. стремление, в меньшей степени к животной и настоящей жизни, более выраженное, неизменно, у людей с более серьезным и решительным умом (я использую слово "серьезный" не в противоположность веселому, а в противоположность тривиальному и непостоянному;) но, я думаю, заметное и неизменное даже у людей с наименее вдумчивым характером. Я готов положиться на решение каждого читателя, не является ли удовольствие, которое он получил от этих эффектов спокойствия и светящейся дали, самым необычным и запоминающимся из того, что он осознал, не является ли все это ослепительным по цвету, совершенным по форме, радующим выражением, не обладает ли оно мимолетной и мелкой привлекательностью по сравнению с тихим тихим голосом ровных сумерек за пурпурными холмами или алой аркой зари над темным, беспокойным морем.

Давайте попытаемся выяснить, какими эффектами такого рода обладают или предполагают они сами, а какими другими эффектами света и § 5. Где прослеживается этот инстинкт. цвет не обладает. В них *должно* быть что-то особенное, и это, каким бы это ни было, должно быть одним из первичных и самых серьезных мотивов красоты для человеческого восприятия.

Проявляют ли они более тонкие черты формы, чем это может быть проявлено при более ярком дневном свете? Это не так; ибо их сила почти не зависит от форм, которые они принимают или демонстрируют; не имеет большого значения, просты или многообразны яркие облака, приглушенна или величественна линия гор, более прекрасные формы земных вещей приглушены ими и замаскированы, округлая и мускулистая поросль лесных стволов тонет в скелетообразных линиях тихой тени, пурпурные расщелины на склонах холмов запутаны в темноте, шарообразный источник и бурлящая волна потока уступили место белому, призрачному, прерывистому мерцанию. Стали ли они более совершенными или насыщенными по цвету? Это не так; ибо их эффект часто глубже, когда их оттенки тусклые, чем когда они украшены малиновым и бледно-золотым; и, несомненно, в синеве дождливого неба, во множестве оттенков утренних цветов, в солнечном свете, играющем на летней листве и полях, больше источников простого чувственного цветового удовольствия, чем в единственной полоске тусклого и умирающего света. Таким образом, не благодаря более благородной форме, не благодаря позитивности оттенков, не благодаря интенсивности света (ибо само солнце в полдень не оказывает воздействия на чувства) это странное далекое пространство обладает своей притягательной силой. Но есть одна вещь, которую он имеет или предполагает, которую ни один другой объект зрения не предполагает в равной степени, а именно — Бесконечность. Это из всех видимых вещей наименее материальная, наименее конечная, наиболее удаленная от земной тюрьмы, наиболее типичная для природы Бога, наиболее наводящая на мысль о славе места его обитания. Ибо ночное небо, хотя мы и знаем, что оно безгранично, темно, это усыпанный гвоздями свод, крыша, которая, кажется, закрывает нас изнутри, но яркая даль не имеет предела, мы чувствуем ее бесконечность, радуясь ее чистоте света.

Это выражение бесконечности на расстоянии не только наиболее ценно, где бы мы его ни находили, каким бы уединенным оно ни было и как бы без посторонней помощи § 6.

Бесконечность необходима в искусстве.благодаря другим формам и видам красоты, но оно имеет ту ценность, что никакие другие формы полностью не компенсируют нам его потерю; и как бы я ни боялся провозглашения чего-либо, что может показаться общепринятым правилом, я без колебаний утверждаю, что ни одно произведение искусства, в котором возможно это выражение бесконечности, не может быть совершенным или в высшей степени возвышенным без него. , и что пропорционально своему присутствию он будет возвышать и производить впечатление даже на самые заурядные и тривиальные темы. И я думаю, что если и существует какое-то великое разделение, с помощью которого вообще возможно расположить произведения живописи, насколько это касается их простого плана или системы, по нашу правую и левую руку, то это разделение светлого и темного фона, небесного света или предметного света. Ибо я не знаю ни одного по-настоящему великого художника любого времени, который не испытывал бы сильнейшего удовольствия от светлого пространства своих фонов, или который когда-либо жертвовал бы этим удовольствием там, где природа его предмета допускает его достижение, поскольку, с другой стороны, я не знаю, можно ли показать, что обычное использование темных фонов когда-либо сосуществовало с чистыми или высокими чувствами и, за исключением случая Рембрандта (и то только при особых обстоятельствах), с какой-либо высокой силой интеллекта. Однако необходимо тщательно соблюдать следующие модификации этого общего принципа.

Абсолютная необходимость, ибо я действительно считаю ее таковой, представляет собой не более чем такую простую светящуюся отдаленную точку, которая может дать чувствам § 7. Условия ее необходимости.виды бегства от всех окружающих их конечных объектов. Есть призрачный офорт Рембрандта, изображающий Христа в храме, где из полумрака выступает фигура священника в рясе, сверкающая драгоценными камнями, с посохом в руке. За ним в проеме между двумя колоннами виден приглушенный свет окна, без которого,я думаю, впечатляющесть всего объекта была бы неизмеримо снижена. Я не могу сказать, придаю ли я в настоящее время слишком большое значение своим собственным фантазиям и пристрастиям, но без такого выхода на внешний воздух и открытых небес, как это, я не могу получать постоянное удовольствие ни от одной картины.

И я думаю, что меня поддерживает в этом чувстве единодушная практика, если не признанное мнение, всех художников. Художник-портретист - это§ 8. И связанные аналогии.несчастный без своего обычного белого мазка под рукавом или рядом с креслом; художник интерьеров чувствует себя птицей в клетке, если только он не может распахнуть окно или приоткрыть дверь; пейзажист не осмеливается заблудиться в лесу без проблеска света под самыми дальними ветвями и не отваживается выйти под дождь, если только он не может где-нибудь вдалеке увидеть лучшее обещание или уцепиться за какую—нибудь закрывающуюся щель изменчивой синевы вверху; -побег, надежда, бесконечность, чего бы ни добивался конвенционализм, желание у него одно и то же. все, инстинкт постоянен, это не просто точка света, которой не хватает на гравюре Рембрандта, приведенной выше, блеск доспехов или складка храмового занавеса были бы совершенно бесполезны, и это не свобода, потому что, хотя мы срубаем живые изгороди и выравниваем холмы, и оставляем ту пустыню и равнину, которые мы выбираем, справа и слева, все это утешительно и нежелательно, пока мы не прорубаем путь к бегству вперед; и каким бы узким, тернистым и трудным ни был ближайший путь, это не имеет значения, так что важно лишь, что облака расступаются перед нами. в момент его закрытия. И никакое количество красоты в более близкой форме не заставит нас довольствоваться ею, пока мы закрыты для нее одной, и никакая форма не будет такой холодной или такой вредной, если

мы не сможем смотреть на нее с добротой, только чтобы она восстала против бесконечной надежды на потусторонний свет. Читатель может самостоятельно провести аналогии по этому поводу.

Но хотя этот узкий проход к спасению - все, что абсолютно необходимо, я думаю, что достоинство картины возрастает с § 9. Как достоинство обращения пропорционально выражению бесконечности. степень и объем выражения. Более ранние и могущественные художники Италии обычно предпочитали изображать чистое и открытое небо, такую простоту, что это ни в коем случае не должно мешать или отвлекать внимание от интересных фигур, и такую чистоту, что, особенно ближе к горизонту, оно в высшей степени выражает бесконечное пространство небес. Я не хочу сказать, что они делали это с какими-либо оккультными или метафизическими мотивами. Я думаю, они делали это с детской, непритязательной простотой всех серьезных людей; они делали то, что любили и чувствовали; они искали то, к чему естественно стремится сердце, и отдавали то, что оно с наибольшей благодарностью принимает; и я смотрю на них во всех принципиальных вопросах (заметьте, не в знании или эмпирических достижениях) как на самых непререкаемых авторитетов, именно из-за детской невинности, которая никогда не считала себя авторитетной, но действовала по желанию, а не по указке, и искала сочувствия, а не восхищения.

И вот мы находим ту же простую и милую трактовку: открытое небо, нежные, непритязательные, горизонтальные белые облака, далекие извилины и § 10. Примеры среди южных школ. изобилие пейзажей у Джотто, Таддео Гадди, Лаурати, Анджелико, Беноццо, Гирландайо, Франчи, Перуджино, и молодого Рафаэля - первый признак условности, проявившийся у Перуджино, который, хотя с сильным чувством света и цвета он нес славу своей светящейся дали далеко за пределы всех своих предшественников, в то же время начал использовать несколько болезненный рельеф своих фигур на фоне верхнего неба. Так, в "Успении Флорентийской академии", в "Аннунциате" и в Болонской галерее, на всех картинах которых нижние части несравненно тоньше из-за светлого расстояния позади голов. Рафаэлле в своем падении предал веру, которую он получил от своего отца и своего учителя, и заменил сияющее небо мадонны дель Карделлино, стену покоев Мадонны делла Седиола — и коричневую обшивку Балдакино. И все же любопытно наблюдать, насколько достоинство даже его более поздних картин зависит от таких деталей, как зеленый свет озера и небо за скалами в "Святом Иоанне трибуны", и как перекрашенное искажение Мадонны дель Импанната приобретает нечто вроде возвышенного характера, просто благодаря свету полотняного окна, от которого оно получило свое название.

То, что флорентийцы делали в чистой простоте сердца, венецианцы делали с большой любовью к цвету и великолепию § 11. У венецианцев. само небо, даже частое принесение своего предмета в жертву страсти к его удаленности. У Карпаччо, Джона Беллини, Джорджоне, Тициана, Веронезе и Тинторете драгоценность светящегося неба, насколько это вообще может соответствовать их сюжету, почти постоянна; полностью она отсутствует только в портретной живописи, да и то редко и никогда с пользой. Тициан и Веронезе, которые обладали менее возвышенными чувствами, чем другие, допускали несколько случаев исключения: последний подавлял свои серебристые дали великолепием переднего плана, другой иногда приносил их в жертву сочной полноте цвета, как в Бичевании в Лувре, сравнивая которое с несравненным величием Погребения напротив, можно сразу проверить всю силу и применимость общего принципа.

Но о ценности этого способа обращения есть более веское доказательство, чем его принятие, либо невинность по § 12. Среди художников-пейзажистов.флорентиец или пыл венецианца, а именно, что, будучи перенят или подражая им у пейзажистов семнадцатого века, появляясь в отрыве от всего остального хорошего, среди слабостей и ничтожеств Клода, манерности Гаспара, карикатур и жестокости Сальватора, он все же искупает и поддерживает все три, побеждает всякую мерзость своей чистотой, оправдывает всякую глупость своим достоинством и наделяет непостижимой силой постоянного обращения к человеческому сердцу. , на устах бесчувственных и профанов.^[13]

Теперь, хотя я не сомневаюсь, что общая ценность этого обращения будет признана всеми любителями искусства, не уверен, что пункт § 13. Другие режимы, в которых ощущается сила бесконечности.в доказательство того, что я выдвинул, будет столь же легко признана, а именно, неотъемлемая сила всех представлений о бесконечности в человеческом сердце; ибо, действительно, существуют бесчисленные ассоциации чистого и религиозного толка, которые сочетаются друг с другом для усиления впечатления, когда представлены в этой конкретной форме, силу которой я не отрицаю и не стараюсь различать, видя, что все они стремятся к одной и той же Божественной точке и имеют отношение к небесным надеждам; наслаждение ими заключается в том, что узкая, черная, жалкая земля справедливо сравнивается с ярким небосводом, простирается к вещам, которые предшествуют, и радость от их кажущейся, хотя и недостижимой близости и обещания. Но есть и другие способы, в которых может быть представлена бесконечность, которые не сбиваются с толку никакими ассоциациями подобного рода и которые, будучи в простой материи, казались бы тривиальными и ничтожными, если бы не их неисчислимое влияние на формы всего, что мы считаем прекрасным. Первым из них является искривление линий и поверхностей, при котором на первый взгляд кажется бесполезным настаивать на каком-либо сходстве или § 14. Красота кривизны.намек на бесконечность, поскольку при нашем обычном созерцании ее, безусловно, нет подобного ощущения. Но я повторял снова и снова, что идеи красоты инстинктивны, и что только после рассмотрения, да и то сомнительным и спорным образом, они проявляют свой типичный характер; я также не собираюсь настаивать на особом значении, которое они, как мне кажется, несут, а просто на их действительной и доказуемой приятности, так что в данном случае, хотя я положительно утверждаю и не боюсь, что смогу доказать, что изгиб любого вида красивее прямой линии, я оставляю читателю принимать или нет , как ему заблагорассудится, та причина его приятности, которая является единственной, которую я вообще могу проследить, а именно, что каждая кривая бесконечно делится при изменении направления.

То, что все формы признанной красоты состоят исключительно из изгибов, я полагаю, будет сразу же разрешено; но то, что потребует, будет § 15. Насколько постоянна внешняя природа.особенно необходимо доказать тонкость и постоянство кривизны во всех природных формах, какими бы они ни были. Я полагаю, что, за исключением кристаллов, определенных горных форм, допускаемых ради возвышенности или контраста (например, склонов из обломков), лучей света, уровней спокойной воды и аллювиальной земли, а также нескольких органических образований, в природе нет линий или поверхностей без кривизны, хотя, как мы ранее видели, в облаках, особенно в их нижних линиях по направлению к горизонту, и на обширных и протяженных равнинах, часто предполагаются правильные линии, которые на самом деле не существуют. Без них мы не смогли бы ощутить ценность контрастирующих изгибов, и, хотя, следовательно, по большей части естественные формы придают глазу изящество изгибов, за которым не могут уследить ни рука, ни инструмент, предусмотрены

другие средства для придания красоты тем поверхностям, которые допускают контраст, как в воде, отражающей градации, которыми она сама не обладает. На свежеспаханной земле, которую природа еще не успела смоделировать, в карьерах и ямах, которые не являются частью ее вырубки, в тех конвульсиях и свидетельствах конвульсий, о влиянии которых на идеальный ландшафт у меня скоро будет случай поговорить, и вообще во всех разрушениях, болезнях и вмешательстве одного порядка бытия в другой (как в ряду парковых деревьев для скота) изгибы исчезают, и их место занимают резко противоположные или ломаные и ничего не значащие линии.

То же, что кривизна для линий, градация для оттенков и цветов. Это *там* бесконечность, и разделяет их на бесконечное количество степеней. § 16. Красота градации. Безусловно, без градации никакая естественная поверхность невозможна, за исключением обстоятельств столь редкого сочетания, что они представляют собой *lusus naturæ*; ибо мы видели, что немногие поверхности не имеют кривизны, и каждая изогнутая поверхность должна быть градуирована в соответствии с природой света, который наиболее интенсивен, когда он падает под наибольшим углом, а для градации немногих существующих плоских поверхностей предусмотрены средства в виде местного цвета, воздушной перспективы, отраженного света и т.д., От которых едва ли возможно, чтобы они когда-либо ускользали. Следовательно, в поисках примеров полного отсутствия градации мы должны обратиться к работе человека или к его болезни и дряхлости. Сравните градуированные цвета радуги с полосками мишени, а постепенную концентрацию юношеской крови на щеке - с резким румянцем или с резко очерченными прожилками старости.

Градация - настолько неотъемлемое свойство всех естественных оттенков и красок, что глаз в искусстве отказывается понимать что-либо как либо, что § 17. Как встречается в Природе. проявляется и без этого, в то время как, с другой стороны, почти все градации природы настолько тонки и между степенями оттенка столь незначительно разделены, что никакая человеческая рука не может каким-либо образом сопоставить или сделать что-либо большее, чем предложить идею о них. Пропорционально пространству, на которое распространяется градация, и ее невидимой утонченности определяется ее величие, а пропорционально ее узким границам и неистовым степеням - ее вульгарность. У Корреджо она болезненна и вульгарна, несмотря на утонченность исполнения, потому что к ней прикован взгляд, и она сделана наиболее заметной и характерной частью картины; тогда как естественная градация постоянно ускользает от наблюдения до такой степени, что большая часть художников, работающих с натуры, не видят ее (за исключением некоторых ее заметных проявлений), но либо накладывают такие непрерывные линии и цвета, которые неприятны и невозможны, либо, принимая необходимость градации как принцип, а не факт, используют ее в сильно преувеличенных размерах, и таким образом теряют как достоинство своей собственной работы, так и из-за постоянного заикливания своего взгляда на преувеличения свою чувствительность к естественным формам. Таким образом, мы обнаруживаем, что большинство художников разделено между двумя пагубными крайностями недостаточности и жеманства, и лишь немногие из величайших людей способны сделать градацию постоянной и в то же время распространенной на огромные пространства и в пределах узких различий, как в высшем свете.

Из необходимости градации вытекает то, что обычно выдается за правило искусства, хотя его авторитет как правила проистекает только из того, что оно является § 18. Как это необходимо в

искусстве. Факт природы, что крайности высокого освещения и чистого цвета могут существовать только в точках. Общие правила, касающиеся шестых и восьмых, принятые в отношении света и тени, совершенно абсурдны и условны; в зависимости от предмета и эффекта света, большая часть картины будет или должна быть светлой или темной; но тот принцип, который не является общепринятым, заключается в том, что во всем свете, каким бы высоким он ни был, есть какая-то часть, которая выше остального, и что во всех цветах, какими бы чистыми они ни были, есть какая-то часть, которая чище остальных, и что обычно во всех тенях, какими бы глубокими они ни были, есть какая-то часть, более глубокая, чем остальные, хотя этим последним фактом часто жертвуют в искусстве. , из-за ограниченности своих средств. Но от правильной градации или фокусировки света и цвета в значительной степени зависит ценность и того, и другого. Об этом я говорил достаточно, указывая на исключительное постоянство этого в работах Тернера. Часть II. Раздел II. Глава II. § 17. И, как правило, следует заметить, что даже грубый и бесценный цвет, если его правильно и тонко распределить, будет в какой-то мере обозначать свет, и что самый прозрачный и совершенный оттенок будет в какой-то мере неудовлетворительным, если его полностью не менять. Я полагаю, что раннее небо Рафаэлле обязано своей яркостью скорее своей незаметной градации, чем присущему ему качеству оттенка.

Таковы выражения бесконечности, которые мы находим в творении, важность которых следует оценивать скорее по их § 19. Бесконечность неправильно подразумевается под необъятностью. частота больше, чем их отчетливость. Пусть, однако, читатель постоянно помнит, что я настаиваю не на том, чтобы он принимал какую-либо мою интерпретацию, а только на том, чтобы он так долго останавливался на тех объектах, которые он считает красивыми, чтобы определить, обязательно ли присутствуют качества, которым я приписываю их красоту, или нет. Другие проявления бесконечности есть в тайне природы и в какой-то мере в ее необъятности, но они зависят от нашего собственного несовершенства, и поэтому, хотя они и создают возвышенность, они не связаны с красотой. Ибо то, что мы по глупости называем необъятностью, по праву считается не более чудесным, не более впечатляющим, чем то, что мы дерзко называем малостью, и бесконечность Бога не таинственна, она только непостижима, не скрыта, но непостижима: это ясная бесконечность, тьма чистого непостижимого моря.

[13] В одной из небольших комнат дворца Питти, над дверью, находится картина Сальватора "Искушение святого Антония", в которой в полной мере проявляется сила, которой обладал художник, и сравнительно немного оскорбительной. Это энергичная и ужасная мысль, в том виде ужаса, который зависит от сценического эффекта, возможно, не имеющая себе равных, и у меня будет возможность обратиться к ней снова, говоря о силе воображения. Я упоминаю об этом здесь, потому что далекое небо представляет собой замечательный пример силы света, о которой идет речь в настоящее время. Он образован хлопьями черного облака с разрывами и просветами интенсивного и зловещего зеленого цвета, и по крайней мере половина впечатляющей картины зависит от этих просветов. Закрой их, преврати небо в одну сплошную массу мрака, и призрак больше не будет ужасен. Свету расстояния он обязан как своими размерами, так и своей духовностью. У меня не хватило бы времени, если бы я назвал десятую часть картин, которые приходят мне на ум, чья вульгарность искупается одним этим обстоятельством, и все же пусть художник не доверяет такому болезненному и условному использованию этого, какое можно увидеть в обычном синем и желтом эффекте наших дней. О

ценности умеренности и простоты в использовании этого, как и всех других источников приятных эмоций, у меня скоро будет возможность поговорить подробнее.

ГЛАВА VI.

ЕДИНСТВА, ИЛИ ПРООБРАЗА БОЖЕСТВЕННОЙ ВСЕОХВАТНОСТИ.

"Все вещи, - говорит Хукер, - за исключением только Бога, помимо природы, которую они имеют в себе, получают внешнее некоторое совершенство от § 1. Общая концепция Божественного Единства. другие вещи". Следовательно, видимость разделения или изолированности в чем-либо и самостоятельности - это видимость несовершенства; и все видимости связи и братства приятны и правильны, как означающие совершенство в объединенных вещах, так и типичные для того Единства, которое мы приписываем Богу и о котором наша истинная концепция правильно объяснена и ограничена доктором Брауном в его XCII. лекция; то Единство, которое состоит не в его собственной единичности или отделенности, но в необходимости его причастности ко всему сущему, без чего ни одно существо любого рода не могло бы существовать ни мгновения. О какой необходимости Божественной сущности, я думаю, лучше говорить как о всеобъемлющести, чем как о единстве, потому что единство часто понимается в смысле единства или единичности, а не универсальности, тогда как единственное Единство, которое любыми средствами может стать благодарностью или объектом надежды для людей, и чьи прообразы, следовательно, в материальных вещах могут быть прекрасными, - это то, на что были обращены последние слова и молитва Христа перед переходом им ручья Кедрон. "Не молюсь я ни за них одних, но и за тех, которые будут верить в меня через свое слово. Чтобы все они были едины, как ты, Отец, во мне, и я в тебе".

Итак, нет ни материи, ни духа, ни какого-либо творения, но оно способно к некоторому единству с другими созданиями, и в этом § 2. Слава всего сущего - в их Единстве. единство - это его совершенство и их собственное, а также удовольствие от созерцания всех других существ, которые могут созерцать. Итак, единство духов, частично в их симпатии, а отчасти и в их давать и брать, и всегда в своей любви; и это их радость и их силу, за их сила-в их совместная работа и общение армию, и свой восторг в даче и получении заместителей и вечного течения хорошие, их неразрывной зависимости друг от друга, и их существенные и идеально подходит в зависимости от их Творца, - и тогда единство земных существ является их сила и их покой, не как мертвый и холодный мир безмятежного камни и одиночные горы, но в жизни мир доверия, и живая сила поддержки, руки которые держат друг друга и по-прежнему: и так единство материи, в ее благородные формы, организация, которая строит ее в храм для духа, а в нижней его форма, сладкое и странное родство, которое дает ему славу своего упорядоченных элементов, и Справедливая различные изменения и усвоения, которая превращает пыль в кристалл, и отделяющая воды, которые над твердью, от воды, что было внизу, и в его низшей форме; это работа и прогулки и липучая, что дает свои силы на ветер, а ее слогов и зондажей в воздухе, и их вес в волны, и их горение в солнечных лучах, и их стабильность в горах, и каждому творению вообще операция для его славы и для других хорошо.

Итак, что касается того, что таким образом необходимо для совершенства всех вещей, то всякий внешний вид, знак, тип или внушение должны быть прекрасными, в чем бы они ни

проявлялись. И таким образом, для достижения совершенства красоты в линиях, или цветах, или формах, или массах, или множествах, появление некоторого вида единства является существенным в самом определенном смысле этого слова.

Но проявления единства, как и само единство, бывают нескольких видов, которые в дальнейшем будет сочтено удобным рассмотреть § 3. Несколько видов единства. Субъективное. Оригинальное. Последовательности и членства.отдельно. Таким образом, существует единство различных и обособленных вещей, подверженных одному и тому же влиянию, которое можно назвать субъективным единством, и это единство облаков, поскольку они движимы параллельными ветрами, или поскольку они упорядочены электрическими токами, и это единство морских волн, и это изгиб и волнообразность лесных массивов, и у существ, способных к воле, это единство воли или вдохновения. И существует единство происхождения, которое мы можем назвать изначальным единством, которое состоит в том, что вещи возникают из одного источника и истока, и всегда говорят об этом их братстве, и это в материи есть единство ветвей деревьев, и лепестков, и звездных лучей цветов, и лучей света, а в духовных созданиях это их сыновнее отношение к Тому, от кого они получили свое бытие. И существует единство последовательности, которая заключается в том, что вещи образуют звенья в цепях, и ступени в восхождении, и этапы в путешествиях, и это в материи есть единство передающихся сил в их продолжении от одной вещи к другой, и это прохождение вверх и вниз благотворных эффектов среди всех вещей, и это мелодия звуков, и красота непрерывных линий, и упорядоченная последовательность движений и времен. А у духовных созданий это их собственное постоянное восхождение с помощью истинного знания и непрерывного рассуждения к более высокому совершенству, а также единство и прямолинейность их стремлений к более полному общению с Богом. И есть единство членства, которое мы можем назвать сущностным единством, которое представляет собой единство несовершенных по отдельности вещей в совершенное целое, и это великое единство, для которого другие единства являются лишь частями и средствами, в материи это гармония звуков и согласованность тел, а среди духовных созданий - их любовь и счастье и сама жизнь в Боге.

Теперь о природе этого последнего вида единства, наиболее важного как в моральном, так и в тех материальных аспектах, с которыми мы имеем дело в настоящее время § 4. Единство членства. Насколько надежно. Что касается этого, необходимо отметить, что это не может существовать между вещами, похожими друг на друга. Две или более равных и подобных вещи не могут быть членами одна другой, равно как и образовывать одно целое. Они должны оставаться двумя, как в природе, так и в нашем представлении, до тех пор, пока они остаются похожими, если только их не объединит третий, отличный от обоих. Таким образом, руки, похожие друг на друга, остаются двумя руками в нашем представлении. Они не могли бы быть объединены третьей рукой, они должны быть объединены чем-то, что не является рукой, и что, несовершенное без них, как и они без него, образует одно совершенное тело; и даже таким образом единство не достигается без различия и противоположности направлений в установке подобных членов. Следовательно, среди всех вещей, которые должны иметь единство принадлежности друг к другу, должно быть различие или разнообразие; и хотя возможно, что многие сходные вещи могут быть сделаны членами одного тела, все же примечательно, что это строение кажется характерным для низших созданий, а не для высших, как множество ног у гусеницы и множество рук и присосок у лучезарных, и что по мере того, как мы поднимаемся по порядку бытия, число сходных членов становится меньше, и их строение обычно кажется

основанным на принципе единства двух вещей посредством третьей, как это имеет место у Платона в "Священном писании". Тимей, § II.

Следовательно, из необходимости единства возникает необходимость разнообразия, необходимость часто более отчетливая, хотя и никогда не ощущаемая так глубоко, потому что лежащая § 5. Разнообразие. Почему требуется смотреть на поверхность вещей, и этому способствует влиятельный принцип нашей природы - любовь к переменам и сила контраста. Но это ошибка, которая привела ко многим печальным результатам в вопросах, касающихся искусства, - настаивать на какой-либо присущей разнообразию приятности без оглядки на дальнейшую цель. Ибо неправда даже в том, что разнообразие как таковое, и в его высшей степени, прекрасно. Разноцветная заплатанная одежда ни в коем случае не так приятна, как одежда одного и того же оттенка; великолепные цвета многих птиц в высшей степени болезненны из-за их резкого разделения и чрезмерного разнообразия, в то время как чистый и бесцветный лебедь при определенных обстоятельствах является самым красивым из всех пернатых созданий.^[14] Лес из всевозможных деревьев беден, если не сказать неприятен по сути,^[15] масса деревьев одного вида величественна. Следовательно, только гармоничное и аккордное разнообразие, то разнообразие, которое необходимо для обеспечения и расширения единства (ибо чем больше число объектов, которые в силу своих различий становятся членами друг друга, тем более обширным и возвышенным является их единство), по праву может быть приятным, и поэтому я не называю разнообразие существующим для красоты, потому что оно является таковым лишь во вторичном и случайном смысле.^[16]

О любви к переменам как принципе человеческой природы и вытекающей из нее приятности разнообразия кое-что уже говорилось § 6. Перемены и их влияние на красоту сказано (Глава IV. § 4) только поскольку там я выступал против идеи, что наше знакомство с объектами было причиной нашего восхищения ими, то здесь я должен выступить против противоположной позиции, что причиной этого является их необычность. Ибо ни знакомое, ни непривычное не оказывает большего воздействия на впечатления одного чувства или не связано с ними, чем с впечатлениями другого, и они имеют меньшую власть над впечатлениями чувств в целом, чем над интеллектом в его радостном принятии свежих знаний и унылом созерцании того, чем он уже давно обладает. Только в своем воздействии на чувства они действуют противоположно в разное время, как, например, новизна платья или какой-то непривычной пищи может сделать их на какое-то время восхитительными, но по мере того, как новизна проходит, также может пройти и удовольствие, уступающее место отвращению или безразличию, которые, в свою очередь, по мере того, как начинает действовать привычка, могут перейти в привязанность и страстное желание, и то, что сначала было роскошью, а затем предметом безразличия, становится необходимостью.^[17] в то время как у субъектов интеллекта главное удовольствие, которое они доставляют, зависит от их будучи новыми и ярко понятыми, и по мере того, как они становятся предметами созерцания, они теряют свою ценность и становятся безвкусными и не принимаемыми во внимание, кроме как в качестве инструментов для достижения других, только потому, что, хотя они погружаются в темную, безрезультатную грудку безразличных вещей, которые мы упаковываем, раздавливаем и стоим на них, чтобы достичь чего-то нового, они время от времени вспыхивают заново, когда мы перемешиваем их, бросая в кучу новый камень и позволяя вновь допущенным огням играть на них. И как в субъектах интеллекта и чувств следует помнить, что любовь к переменам-это слабость и несовершенство нашей природы, и

подразумевает государства условно, и что это, чтобы научить нас, что все здесь вокруг нас предназначены не для нашего постоянного владения или удовлетворения, что когда-либо такие страсти изменения было введено в США как "пользовательский лежит на нас с весом, тяжелой, как мороз, и в глубину почти как жизнь," и только такая слабая спина и ребенку схватить дается нашему уму, что "лучшее, что мы делаем, становится болезненным, и осуществление их тяжкий, продолжаются без перерыва, так как в те самые действия, которыми мы особенно совершенными в § 7. Любовь к переменам. Какая болезненная и злая жизнь, в которой мы не способны упорствовать ". И таким образом, обнаружится, что это самые слабоумные и черствосердечные люди, которые больше всего любят разнообразие и перемены, ибо самые слабоумные - это те, кто больше всего удивляется новым вещам и переваривает худшее из старого, до такой степени, что все, что у них есть, заржавело и теряет блеск из-за отсутствия использования; они не устраивают никакого переполоха в своем имуществе, не просматривают его, чтобы увидеть, что из него можно сделать, не хранят больших запасов, не являются домовладельцами со складами новых и старых вещей, но хватаются за новомодную одежду и позволяют себе носить ее. мотылек и вор заботятся обо всем остальном; и самые черствые сердцем люди - это те, кто меньше всего чувствует милую и обязывающую силу обычая и не держится узами привязанности ни за какой берег, но плывет вместе с волнами, которые поднимают трясину и грязь. И, конечно, нельзя утверждать, что восприятие красоты и желание ее сильнее всего проявляются в самом черстом сердце и самом слабом мозге; но любовь к разнообразию такова, и поэтому разнообразие не может быть причиной прекрасного, за исключением, как я уже сказал, случаев, когда это необходимо для восприятия единства, и нет лучшего критерия того, что действительно прекрасно, чем то, что переживает или уничтожает любовь к переменам; и это критерий, который лучшим ценителям искусства приходится часто использовать; и мудрейшие из них будут использовать его всегда, ибо в искусстве есть многое, что удивляет. своим блеском или привлекает своей необычностью, это едва ли может, но со временем, хотя, несомненно, со временем это произойдет, будет отсеяно от правильной и подлинной красоты, удерживающая сила которой постоянно возрастает, хлеба души, по которому голод постоянен.

Следовательно, принимая разнообразие только как то, что достигает единства или делает его воспринимаемым, его действие считается очень ценным, как в § 8. Стремление к разнообразию в направлении единства подчинения. то, что я называл единством подчинения и единством последовательности, а также единством членства; ибо, хотя вещи во всех отношениях одни и те же, действительно, могут быть подвержены одному влиянию, все же сила этого влияния и их подчинение ему лучше всего видны по разнообразному воздействию этого влияния на их индивидуальные различия, подобно тому, как в облаках и волнах присутствует великолепное единство качения, создаваемое дикими и удивительными различиями их абсолютных форм, которые, если убрать, оставили бы в них лишь многократное и мелкое повторение вместо величественного единства разделяемой страсти. И поэтому в волнах и облаках человеческого множества, когда они наполнены одной мыслью, как мы часто находим в произведениях первых итальянских целеустремленных людей, которые презирали или, к счастью, не знали об изошренности теорий и правильности композиции, на что указывает совершенное сходство действий и жестов, с одной стороны, и бесконечное и правдивое разнообразие выражений, с другой, самая возвышенная сила, потому что это самое всепоглощающее единство многообразной страсти, которое когда-либо испытывало человеческое сердце. Отсюда в монастыре Святого Марка напряженное, неподвижное, статуеподобное безмолвие

невыразимого обожания духов, находящихся в темнице у ног Христа, бок о бок, с поднятыми руками, преклоненными коленями и дрожащими губами;^[18] и в Святом Доменико из Фьезоле,^[19] это вихревое движение Ангелов и искупленных душ вокруг него при его воскресении, так что мы слышим звук горизонтальных труб, смешанный с замирающим звоном их сложенных крыльев. То же самое великое чувство пронизывает все работы серьезных людей, хотя наиболее сильно оно проявляется у Анджелико, и с ним уместно сравнить мерзость и фальшь всего, что имело успех, когда люди начали ставить крест на своих системах, а не на своей печали. Возьмем, пожалуй, в качестве наиболее яркого и приниженного примера, который где-либо можно найти, трактовку Бронзино того же предмета (Христос, посещающий духов в тюрьме) на картине, которая сейчас находится в тосканском зале Уффици, которая, какой бы мерзкой она ни была по цвету, пустой по изобретательности, пустой по светотени, нагромождение громоздких пустяков и отвратительных оскорблений, из всех своих пустот наиболее пуста в том смысле, что модели академии, сбившиеся в кучу внизу, демонстрируют не столько единство, сколько общность внимания к модели академии. с поднятым флагом в руке, как была бы уличная толпа для новоиспеченного шарлатана. Некоторые *указывают* на Бога, взломавшего врата смерти, как будто остальные не способны распознать его сами, а другие поворачиваются к нему спиной, чтобы показать зрителю свои невозмутимые лица.

В единстве последовательности эффект разнообразия лучше всего иллюстрируется § 9. И к единству последовательности. мелодии музыки, в которых из-за различия нот они связаны друг с другом в определенных приятных отношениях. Эта связь, имеющая место в количествах, называется пропорцией, в отношении которой необходимо соблюдать определенные общие принципы, поскольку этот предмет подвержен множеству ошибок и неясно трактуется авторами, занимающимися искусством.

Пропорция бывает двух различных видов. Кажущаяся: когда она имеет место между качествами только ради связи, без какого-либо окончательного § 10. Природа пропорции. 1-й, кажущейся пропорции. объект или случайная необходимость; и конструктивный: когда он имеет отношение к какой-либо функции, которая должна выполняться количествами, в зависимости от их пропорции. Из смешения этих двух видов пропорций возникла большая часть ошибочных представлений о влиянии того или другого.

Видимая пропорция, или чувственное соотношение величин, является одним из важнейших средств достижения единства между вещами, которые в противном случае должны были бы оставаться различными по сходству, и поскольку она может сочетаться с любым другим видом единства и сохраняться, когда любые другие средства ее достижения терпят неудачу, ее можно рассматривать как лежащую в основе большинства наших впечатлений о прекрасном. С этим не связано никакого чувства правильности или неправильности, никакого чувства полезности, уместности или целесообразности. Эти идеи применимы только там, где соотношение величин имеет отношение к какой-либо функции, которую они должны выполнять. Нельзя утверждать, что это правильно или что это неправильно, что А должно относиться к В, как В к С; если только А, В и С не имеют какой-либо желательной операции, зависящей от этого отношения. Но, тем не менее, для глаза может быть весьма приятно, что А, В и С, будучи видимыми вещами, должны иметь видимую связь соотношений, даже если такая связь ничего не дает. С другой стороны, конструктивная пропорция, или приспособление количеств к функциям, приятна не глазу, а разуму, который осознает выполняемую функцию. Таким образом, приятность или правильность пропорций колонны зависит не от простого соотношения диаметра и высоты (что вообще не

является пропорцией, поскольку пропорция состоит по меньшей мере из трех составляющих), а от трех других задействованных составляющих: прочности материалов, переносимого веса и масштаба здания. Пропорции деревянной колонны неправильны в каменной, а небольшого здания неправильны в большом,^[20] и это объясняется исключительно механическими соображениями, которые имеют не больше отношения к идеям красоты, чем отношение между плечами рычага, приспособленного для подъема данного веса; и все же в высшей степени приятно осознавать, что такая конструктивная пропорция была должным образом соблюдена, как приятно видеть, что что-либо подходит для своей цели или для нашей, а также что это было результатом интеллекта создателя этого, так что мы можем видеть, что это правильно. иногда испытываешь удовольствие от кажущейся неадаптированности, если это признак изобретательности; например, от неестественной и, казалось бы, невозможной легкости готических шпилей и крыш.

Итак, ошибок, от которых я хотел бы предостеречь читателя в этом вопросе, три. Первый - это упускание из виду или отрицание силы кажущейся пропорции, о которой не догадывается ни Берк, ни какой-либо другой писатель, с работами которого я встречался. Второе - это приписывание *красоты* внешнему виду конструктивных пропорций. Третье - отрицание Берком *какой-либо* ценности или приемлемости в конструктивной пропорции.

Теперь я должен привести полное доказательство влияния кажущейся пропорции § 11. Значение кажущейся пропорции в кривизне. прибереги для иллюстрации диаграммой; один или два примера, однако, могут быть приведены в настоящее время для лучшего понимания ее природы.

Мы уже утверждали, что все кривые красивее прямых линий. Однако не все изгибы одинаково красивы, и различия в их красоте зависят от различных пропорций, которые несут друг другу те бесконечно малые прямые линии, из которых они могут быть составлены.

Когда эти линии равны и содержат равные углы, в них не может быть связи или единства последовательности. Таким образом, результирующая кривая, окружность, является наименее красивой из всех кривых.

Когда линии находятся друг относительно друга в определенной пропорции; или когда, оставаясь равными, изменяются углы; или когда какими бы то ни было средствами и какими бы сложными способами между бесконечно малыми сегментами устанавливаются такие различия, которые предполагают связь, результирующие кривые становятся красивыми. Простейшими из красивых изгибов являются коническая и различные спирали; но пытаться проследить какое-либо основание для превосходства или неполноценности среди бесконечного числа более высоких изгибов столь же опрометчиво, сколь и трудно. Я верю, что почти все они прекрасны по своей природе и что их сравнительная красота зависит от постоянных величин, входящих в их уравнения. Об этом я расскажу позже более подробно.

Универсальные силы природы и индивидуальные энергии материи, подчиняющиеся им, так распределены и сбалансированы, что они являются § 12. Как от природы получается постоянно выводя кривые такого рода во всех видимых формах, и что круговые линии становятся почти невозможными ни при каких обстоятельствах. Постепенное ускорение, например, скорости в ручьях, которые спускаются со склонов холмов, поскольку оно постепенно увеличивает силу их

эрозии, увеличивает в такой же постепенной степени скорость изгиба при спуске по склону, пока на определенной крутизне этот спуск не встретится и не будет скрыт правильной линией обломков. Место соединения этой прямой линии с равниной снова изменяется за счет более дальних границ более крупных блоков и последовательно уменьшающейся доли оползней, вызванных эрозией у подножия, так что вся линия холма представляет собой кривизну, сначала постепенно увеличивающуюся до максимальной крутизны, на которую способна конкретная порода, а затем уменьшающуюся в уменьшающемся соотношении, пока не достигнет уровня равнины. Этот тип формы, измененный, конечно, в большей или меньшей степени первоначальным рельефом горы и зависящий как от ее возраста, составляющих ее пород, так и от обстоятельств ее обнажения, все же в своей общей формуле применим ко всем. Таким образом, изгибы всех движущихся предметов и всех органических форм наиболее грубо и просто проявляются в спиралях панциря и в их наиболее сложном развитии в мускульных линиях высших животных.

Это влияние кажущейся пропорции, пропорции, если ее соблюдать, которая не имеет отношения к конечным целям, но которая сама по себе, по-видимому, является целью и объектом действия многих сил природы, следовательно, лежит в основе всего нашего восторга от любой красивой формы, какой бы она ни была. Ибо никакая форма не может быть красивой, если она не состоит из изгибов, единство которых обеспечивается отношениями такого рода.

Однако не только в кривизне, но и во всех сочетаниях линий вообще желательно, чтобы существовала взаимная связь, § 13. Очевидная пропорция в мелодии линии и глаз несчастлив без восприятия этого. Совершенно напрасно пытаться свести эту пропорцию к конечным правилам, ибо она столь же разнообразна, как музыкальная мелодия, и законы, которым она подчиняется, имеют тот же общий вид, так что определение правильной или неправильной пропорции в такой же степени зависит от чувства и опыта, как и оценка хорошей музыкальной композиции; дело не только в том, что существует наука и о том, и о другом, и о принципах, которые нельзя нарушать, но и в том, что в этих пределах свобода изобретения бесконечна, а степени совершенства также бесконечны, откуда и любопытная ошибка Берка, вообразившего, что из-за того, что он не мог остановиться на каком-то одном учитывая, что пропорция строк лучше, чем любая другая, следовательно, пропорция вообще не имела значения или влияния, что равносильно заключению, что в музыке нет такого понятия, как мелодия, потому что мелодий больше одной.

Аргументация Берка по этому поводу резюмируется в следующих словах: "Изучите голову красивой лошади, найдите, в какой пропорции § 14. Ошибка Берка в этом вопросе. это относится к его телу и конечностям, и какие отношения они имеют друг к другу, и когда вы определили эти пропорции в качестве стандарта красоты, тогда возьмите собаку или кошку, или любое другое животное и посмотрите, насколько одинаковы пропорции между их головами и шеями, между ними и туловищем и так далее; Я думаю, мы можем с уверенностью сказать, что они различаются у каждого вида, но что у очень многих видов встречаются особи, настолько отличающиеся друг от друга, что обладают очень поразительной красотой. Теперь, если допустить, что очень разные и даже противоположные формы и расположения совместимы с красотой, я полагаю, это равносильно уступке в том, что для ее создания не требуется никаких определенных мер, действующих на основе естественного принципа, по крайней мере, в том, что касается животного вида".

В этом аргументе есть три очень ощутимых ошибки: первая - это грубое применение измерений к головам, шеем и конечностям без учета тонких различий в пропорциях и положении частей самих членов, поскольку было бы странно, если бы различная регулировка ушей и бровей у собаки и лошади не требовала гармонизирующей разницы в регулировке головы и шеи. Вторая ошибочность заключается в указанном выше предположении, что пропорция не может быть красивой, если она подвержена изменению, тогда как все значение термина относится к регулировке и функциональному соответствию бесконечно изменяемых величин. И третья ошибка заключается в упущении очень важного факта, что, хотя "различные и даже противоположные формы и расположения согласуются с красотой", они никоим образом не согласуются с равными *степенями* красоты, так что, хотя мы находим во всех наличие такой пропорции и гармонии форм, которые придают им позитивную приятность, соответствующую положению и достоинству каждого, мы также замечаем такое превосходство пропорций в некоторых (например, в лошади, орле, льве и человеке), которое может наилучшим образом гармонизировать с более благородными функциями и более совершенными формами. возвышенные способности животных.

И это допустимое превосходство одних форм животных над другими само по себе является аргументом против второй названной выше ошибки, а именно § 15. Конструктивная пропорция. Его влияние на растения. приписывая ощущение красоты восприятию целесообразных или конструктивных пропорций. Ибо все, что создал Бог, одинаково хорошо сконструировано в соответствии со своими предназначенными функциями. Но не все вещи одинаково красивы. Мегатерий абсолютно так же пропорциональнее с точки зрения приспособления частей тела к назначению, как лошадь или лебедь; но ни в коем случае не так красив, как те, ни в другом случае. Дело в том, что восприятие целесообразности пропорций лишь изредка может повлиять на наши оценки красоты, поскольку оно подразумевает знание, которым мы обладаем очень редко и несовершенно и недостаток которого мы молчаливо признаем.

Давайте рассмотрим пример соотношения стебля растения к его головке, приведенный Берком. Чтобы судить о целесообразности такой пропорции, мы должны знать, во-первых, масштаб растения (ибо чем меньше масштаб, тем длиннее может быть безопасно стебель). Во-вторых, прочность материалов стебля и способ их механической структуры. В-третьих, удельный вес головки. В-четвертых, положение головки, которого требует природа плодоношения. В-пятых, несчастные случаи и влияния, которым подвержена ситуация, для которой был создан завод. Пока мы не знаем всего этого, мы не можем сказать, что пропорция или диспропорция существует, и поскольку мы не можем знать всего этого, идея целесообразной пропорции лишь слегка влияет на наше впечатление о красоте растений, но, скорее, поскольку существование растения доказывает, что эти пропорции были соблюдены, и мы знаем, что ничто, кроме нашего собственного невежества, не мешает нам воспринимать их, мы принимаем пропорции за должное и восхищаемся разнообразием результатов, которых Божественный разум достиг при различных изменениях этих величин, и, возможно, больше всего, когда, по внешнему виду, такие пропорции были нарушены; больше - гибкостью пропорций. колокольчика, чем защищенность сосны.

То, что неясно у растений, совершенно непонятно у животных, вследствие большего количества используемых средств и выполняемых функций. К§ 16. И животные. чтобы судить о

целесообразных пропорциях в них, мы должны знать все, что должен делать каждый член, все его кости, все мускулы и количество нервной энергии, передаваемой им; и все же, поскольку у нас больше опыта и инстинктивного ощущения силы мускулов, чем дерева, и больше практических знаний об использовании головы или лапы, чем цветка или стебля, мы гораздо более склонны полагаться на наше суждение относительно пропорций здесь, мы очень склонны утверждать, что у плезиозавра и камелопарда слишком длинные шеи, и они слишком длинные. что у вертела слишком короткие ноги, а у слона слишком тяжелое тело.

Но болезненность, возникающая при мысли о том, что это так, вызвана отчасти нашей симпатией к животному, отчасти нашим ложным представлением о незавершенности Божественной работы,^[21] ни в том, ни в другом случае это не имеет никакой связи с впечатлениями от той типичной красоты, о которой мы сейчас говорим; хотя отчасти, возможно, и с той жизненной красотой, которая будет обсуждаться позже.

Поэтому я хочу, чтобы читатель придерживался принципа соблюдения пропорций в целом. Во-первых, эта кажущаяся пропорция, или мелодическая связь § 17. Резюме.величины - это причина единства и, следовательно, один из источников всех прекрасных форм. Во-вторых, эта конструктивная пропорция приятна уму, когда она известна или предполагается, и что ее кажущееся отсутствие причиняет боль в такой же степени, но что это удовольствие и боль не имеют ничего общего с теми, которые зависят от идей красоты.

Дальнейшие иллюстрации ценности единства я приберегу для нашего детального изучения, поскольку их приведение здесь помешало бы общему представлению о предмете теоретического факультета, которое я хочу кратко передать.

[14] Сравните главу ix. § 5, примечание.

[15] Разнообразный лес Спенсера - это Лес Ошибок.

[16] Для практиков должно быть немалым удивлением наблюдать, как грубо природа и связь единства и разнообразия были неправильно поняты и искажены теми писателями о вкусе, которые не руководствовались опытом в искусстве; наиболее необычно, возможно, со стороны мистера Элисона, который, путая единство с единообразием, ведет своих читателей на тридцати страницах дискуссии о единообразии и разнообразии, понятность которой никоим образом не повышается из-за его предположения, что единообразие может существовать в отдельных вещах; наконец, заменяет эти два термина, и без того достаточно противоречивых, на те, которые имеют сходство и непохожесть, примирение этих противоположностей в чем-то одном мы должны, я полагаю, предоставить мистеру Элисону.

[17] Καὶ τὸ ταῦτὰ πράττειν πολλάκις ἤδῃ — τὸ γὰρ σύνηθες ἥδῃ ἦν καὶ τὸ μεταβάλλειν ἥδῃ εἰς φύδιν γὰρ γίγεται μεταβάλλειν.—Arist. Rhet. I. II. 20.

[18] Фреска Фра Анджелико в келье верхнего монастыря. Он часто обращался к этой теме. Другой характерный пример - "Жизнь Христа" Академии, серия, к сожалению, уничтоженная уборщиками картин. Симон Мемми в Санта-Мария-Новелла (Капелла Испании) привел еще один очень красивый пример. У Джотто этот принцип универсален, хотя его многочисленные работы несколько более драматичны и сильно разнообразны в жестике, чем у Анджелико.

В алтаре Мино да Фьезоле в церкви Святого Амброджо во Флоренции, рядом с фреской Козимо Росселли, есть прекрасный образец мрамора.

[19] Пределла картины за алтарем.

[20] Кажется, никогда не было правильно понято, даже наиболее умными среди наших архитекторов, что пропорция каким-либо образом связана с положительным размером; среди них, по-видимому, считается, что маленькое здание может быть расширено до большого, просто пропорционально расширив все его части: и что гармония будет одинаково приятной, в каком бы масштабе она ни была передана. Это верно в отношении кажущихся пропорций, но совершенно неверно в отношении конструктивных; и поскольку большая часть ценности архитектурных пропорций конструктивна, ошибка часто приводит к самым болезненным результатам. Лучше всего это можно проиллюстрировать, наблюдая за соблюдением пропорций у животных. Многие люди бездумно заявляли о восхищении силой — предположительно гигантской — насекомых и более мелких животных; потому что они способны поднимать тяжести, преодолевать расстояния и препятствия, размеры которых кажутся ошеломляющими. Таким образом, *Formica Herculanea* поднимает изо рта и размахивает, как дубинкой, палочками толще себя и в шесть раз длиннее, все это время карабкаясь по скалам примерно такой же высоты, как утесы Дувра, - три или четыре в минуту. В этом нет ничего экстраординарного, равно как и какого-либо напряжения силы, обязательно превышающего человеческое, пропорционально размерам тела. Ибо очевидно, что если размер и сила какого-либо существа увеличиваются или уменьшаются пропорционально друг другу, расстояние, на которое оно может прыгнуть, время, в течение которого оно может сохранять напряжение, или любая другая равнодействующая третьего слагаемого остаются постоянными; то есть пропорционально уменьшают вес пороха и пули, и преодолеваемое расстояние остается постоянным или почти таким. Таким образом, кузнечик, человек и гигант высотой 100 футов, предполагая, что их мускульная сила в равной степени пропорциональна их размеру, могут или могли бы все прыгнуть не пропорционально, а на одинаковое или почти одинаковое расстояние — скажем, четыре фута у кузнечика, или в сорок восемь раз больше его длины; шесть футов у человека, или точно его длина; десять футов у гиганта, или десятая часть его длины. Следовательно, все мелкие животные могут, *при прочих равных условиях*, демонстрировать силу и ловкость ровно настолько большую, чем те, которые могут быть выполнены крупными, поскольку сами животные меньше; а чтобы слон мог прыгать как кузнечик, он должен быть наделен силой, в миллион раз превышающей *пропорцию* к его размеру. Итак, следствием этого общего механического закона является то, что по мере увеличения размеров животных их силовые средства, будь то двигательные мышцы или опорные кости, должны увеличиваться более чем пропорционально, иначе они становятся совершенно неповоротливыми и неспособными двигаться; и этому увеличению силы есть предел. Если бы у слона были ноги такой же длины, как у паука, никакая комбинация животного вещества, которую можно было бы связать из шкуры, не обладала бы достаточной силой, чтобы двигать ими: чтобы поддерживать мегатерий, у нас должна быть плечевая кость диаметром в фут, хотя, возможно, не более двух футов длиной, и в вертикальном положении под ним, в то время как комар может повиснуть на оконной раме и занять положение жалящего, в середине изогнутых ходул, похожих на нити; растянутых в десять раз больше ширины его тела с каждой стороны. Увеличьте размер мегатерия еще немного, и никакой фосфат извести его не выдержит; он раздавит свои собственные ноги в порошок. (Сравните сэра Чарльза Белла, "Бриджуотерский трактат о руке", стр. 296, и примечание.) Следовательно, в условиях материи

существует ограничение не только на размер животных, но и на их активность, причем самые крупные всегда наименее способны к физическим нагрузкам; и это было бы справедливо в гораздо большей степени, но природа благотворно изменяет свои пропорции по мере увеличения своего масштаба; давая, как мы видели, длинные ноги и огромные крылья более мелким племенам и короткие и толстые пропорции более крупным. Так и в овощах — сравните стебель овсяного початка и ствол сосны, механические соотношения в обоих одинаковы. Так же и в волнах, большие из которых никогда не могут быть простым преувеличением малых, но имеют различные склоны и кривизну: так же и в горах и во всем остальном, что неизбежно вытекает из обычных механических законов. Следовательно, в архитектуре, в соответствии с масштабом здания, его пропорции должны быть изменены; и я без колебаний называю это бессмысленное преувеличение деталей собора Святого Петра, завитушек, фриз и т.д. В пропорциях здания меньшего размера вульгарной ошибкой, которая разрушает все величие, которое должно было быть у здания, — и, более того, я бы назвал так любое подражание и адаптацию больших зданий в малом масштабе. Истинный критерий правильной пропорции заключается в том, что она сама должна сообщать нам о масштабе здания и быть такой, что даже на чертеже она должна мгновенно вызывать представление о фактическом размере или предполагаемом размере. Я не знаю, что имеет в виду Фузели под этим своим афоризмом:

"Диспропорция частей — это элемент огромности, пропорции, величия. Все готические стили архитектуры огромны. Величественен только греческий". Когда здание *огромно*, оно должно выглядеть именно так; и пропорции правильные, которые демонстрируют его обширность. Природа не теряет своих размеров в своих пропорциях; в ее подпорных горах больше готического, чем греческого.

[21] Для справедливого и сурового порицания которого сравните сэра Чарльза Белла (на руке), стр. 31, 32.

ГЛАВА VII.

ПОКОЯ, ИЛИ ТИПА БОЖЕСТВЕННОГО ПОСТОЯНСТВА.

Вероятно, нет более настоятельной необходимости, ощущаемой художником, нет более верного критерия величия художественной обработки, чем это § 1. Всеобщее чувство, уважающее необходимость отдыха в искусстве. Его источники. о видимости покоя, и все же нет качества, подобие которого в простой материи было бы труднее определить или проиллюстрировать. Тем не менее, я полагаю, что читатель легко поймет нашу инстинктивную любовь к нему, а также причину, которой я приписываю эту любовь (хотя здесь, как и в предыдущих случаях, я настаиваю не на интерпретации, а на факте). В отличие от страсти, *changefulness*, или напряженной физической нагрузке, покой-это особое и отделять чертой вечного разума и силы; это "я" Творца против ", я превратился" из всех существ; это знак, так высшего знания, которое не способно удивить, верховной власти, которая неспособна труда, высшей воли, которые невозможно изменить; это неподвижности балок вечного камер возложил на переменную воды служение существ; и как мы видели ранее, что в бесконечности, что было прообразом Божественной природы, с одной стороны, стал еще более желанным на других из своей причудливой обратиться к нашей темнице надежд, и ожиданий, неудовлетворенных и

несостоявшихся существования, чтобы этот третий атрибут божества может показаться оказанной дальше привлекательным, чтобы Смертельный инстинкт, путем нанесения на падшее существо проклятия, требующих труда один раз неестественно и до сих пор, самые болезненные так что желание отдохнуть посадили в сердце, ни чувственным, ни один недостойный, но тоска по реставрации и для выхода из состояния которой каждый этап-это всего лишь подготовка к другой, не менее преходящей, в которой постоянство должно стать возможным благодаря совершенства. Отсюда великий призыв Христа к людям, тот призыв, на который Св. Августин зафиксировал существенное выражение христианской надежды, сопровождающееся обещанием покоя;^[22] а посмертным завещанием Христа людям является мир.

Упокой, как оно выражается в материальных благах, либо простой внешний вид постоянства и спокойствия, как в Масси форм§ 2. Упокой, как выраженная в материи. горы и скала, в сопровождении убаюкивающий эффект всемогущий зрение и звук, которые все чувствуют и не определяют, (было бы меньше священный если более объяснимо,) ἔυδοῦσιν δὲ οἱ ῥέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες, иначе это упокой правильной, остальная часть вещи, в которой есть стойкость или возможность движения реальных или воображаемых; и по отношению к этим выражением естественного откоса больше, пропорционально сумме и величии действий, который не проходит, а также интенсивность отрицания его. Таким образом, мы не говорим о покое в камне, потому что в движении камня нет ничего ни от энергии, ни от жизненности, ни от его покоя стабильности. Но, однаждыувидев, как огромный камень спускается со склона горы, мы испытываем благородное ощущение его покоя, теперь неподвижно лежащего среди зарослей папоротника, потому что сила и устрашение его движения были велики, а его устойчивость и отрицание движения теперь пропорционально велики. Следовательно, воображение, которое ничему так не радуется, как усилению признаков покоя, обычно добивается этого, либо приписывая вещам, обладающим видимой энергией, идеальную стабильность, либо вещам, обладающим видимой стабильностью, идеальную активность или жизненную силу. Поэтому Вордсворт об облаке, которое само по себе слишком изменчиво для его целей, говорит как о том, "которое не слышит громких порывов ветра, когда они призывают, и вообще движется, если оно вообще движется". И снова о детях, которых, чтобы избавить их от детской непоседливости, воображение представляет в виде укоренившихся цветов, "Лежащих под старым седым дубом, как фиалки". С другой стороны, разбросанные камни, которые как таковые не обладают достаточной жизненной силой для отдыха, наделены ею благодаря живому образу: они "лежат вокруг нас, как стадо овец".

Таким образом, как мы видели, единство требовало для своего выражения того, что поначалу могло показаться его противоположностью (разнообразием), так и покой требует своего § 3. Необходимость покоя подразумеваемой энергии. выражайте подразумеваемую способность своей противоположности, энергии, и это даже в ее низших проявлениях, в скалах, камнях и деревьях. Сравнивая способы, с помощью которых ум склонен рассматривать ветви красивого и сильного дерева, неподвижные в летнем воздухе, с эффектом, производимым одной из этих же прямоугольных ветвей, используемых в качестве порога или перемычки, читатель сразу поймет связь жизненной силы с покоем и ту роль, которую они оба играют в красоте.

Но то, что в безжизненных вещах облагораживает их, как бы указывая на жизнь, облагораживает высшие создания, указывая на возвышение их§ 4. Душевный покой, как благородно. земная жизненность превращается в Божественную жизненность; и возвышение

чувственной жизни до жизни веры — веры, принимаем ли мы ее в смысле приверженности решению, повиновения закону, бережности к обещаниям, в которых она испокон веков была испытанием, как щит истинного существа и жизни человека, или в еще более высоком смысле доверия к присутствию, доброте. , и слово Божье; в какой форме оно было проявлено в христианское время. Ибо, будь то в той или иной форме, будь то верность людей, чей путь избран и доля определена, в следовании и получении этого пути и доли, как в Фермопилском лагере; или более счастливая верность детей в щедрых пожертвованиях их Отца и подданных в поведении их царя, как в "Стой спокойно и узри спасение Божие" на берегу Красного моря, есть покой и миролюбие, "стояние на месте" в обоих, спокойствие решительных действий, невозоруженного духа, нетерпеливого ожидания: прекрасное, даже когда основано на верности Богу. только, как в старину, на самообладании, постоянном достоинстве или безотчетной любви создания,^[23] но еще прекраснее, когда остальное - смирение вместо гордыни, и доверие больше не к принятому решению, а к руке, которую мы держим.

Следовательно, я думаю, что нет желания более сильного или более возвышенного, чем то, которое существует во всех правильно дисциплинированных умах, стремящихся к доказательствам§ 5. Его универсальная ценность как критерий искусства.покой во внешних знаках, и то, что я осторожно сказал о бесконечности, я говорю бесстрашно, уважая покой, что ни одно произведение искусства не может быть великим без него, и что всякое искусство велико пропорционально его внешнему виду. Это самый верный критерий красоты, будь то материя или движение, ничто не может быть недостойным того, кто обладает ею, ничто не может быть правильным, кто ею не обладает, и в строгой пропорции к ее проявлению в работе можно заключить о величии ума мастера. Невзирая на другие качества, мы можем обратиться к этому в качестве доказательства, и только поиск этого может привести нас к отказу от всего низменного и принятию всего хорошего и великого, ибо пути мудрости - это мир. В этом свете мы увидим три колоссальных образа, стоящих бок о бок, возвышающихся в своем великом покое духовности над всем мировым горизонтом, Фидия, Микеланджело и Данте; а затем, отделенных от своих великих религиозных престолов лишь меньшей полнотой и серьезностью Веры, Гомера и Шекспира; и от них мы можем шаг за шагом спускаться к могущественным людям всех эпох, надежно и определенно замечая уменьшение блеска в каждом проявлении беспокойства и усилий, пока последний след истинного вдохновения не исчезнет в шаткой аффектации или в том, что мы не можем быть истинными. мучительное безумие современности. Нет никакого искусства, никакого стремления вообще, но его результаты могут быть классифицированы только этим тестом; все зло предается и отсеивается им: блеск, путаница и отблеск цвета, непоследовательность или отсутствие мысли, вынужденное выражение, неправильный выбор темы, чрезмерное накопление материалов, будь то в живописи или литературе, поверхностное и неотражающее ничтожество английских художественных школ, натянутые и отвратительные ужасы французов, искаженная лихорадочность немцев: притворство, чрезмерное украшение, чрезмерное разделение частей в архитектуре, а также в музыке, в актерском мастерстве, в искусстве. в танце, в любом искусстве, великом или подлом, все же существуют степени величия или низости, полностью зависящие от этого единственного качества покоя.

Частные примеры в настоящее время излишни и не могут не быть неадекватными; излишни, потому что я полагаю, что каждый читатель, однако§ 6. Примеры из "Лаокоона" и

"Тесея".ограниченный его опыт в искусстве, может привести их сам, и недостаточны, потому что никакое их количество не могло бы проиллюстрировать всю степень влияния выражения. Я полагаю, однако, что, сравнивая "Отвратительные конвульсии Лаокоона" с "Элджин Тесей", мы можем получить общее представление о влиянии, о чем свидетельствует его отсутствие в одном и присутствие в другом, двух произведений, которые, что касается художественных достоинств, в какой-то мере параллельны, хотя я не считаю, что даже в этом отношении "Лаокоон" оправданно сопоставим с "Тесеем". Я полагаю, что ни одна группа не оказывала столь пагубного влияния на искусство, как эта, - предмет, неправильно выбранный, подло задуманный и неестественно обработанный, рекомендованный для подражания тонкостями исполнения и накоплением технических знаний.^[24]

В христианском искусстве было бы неплохо сравнить чувство с более тонким § 7. И в алтарных гробницах.среди алтарных гробниц средневековья, с любыми монументальными работами после Микеланджело, возможно, особенно с работами Рубильяка или Кановы.

В кафедральном соборе Лукки, недалеко от входной двери северного трансепта, находится памятник работы Якопо делла Кверча Иларио ди Каретто, жене Паоло Гуиниджи. Я называю его не потому, что он более красив или совершенен, чем другие образцы того же периода, но как пример точного соответствия между жесткостью и грубостью более ранних монументальных изображений и болезненной имитацией жизни, сна или смерти, мода на которые вошла в наше время.^[25] Она лежит на простой кушетке, с собакой у ее ног, но не на боку, а с головой, лежащей прямо и просто на жесткой подушке, в которой, да будет замечено, нет никаких усилий для обманчивой имитации давления. Это понимается как подушка, но не ошибочно принимается за таковую. Волосы заплетены в плоскую косу над светлым лбом, милые округлые глаза закрыты, нежность любящих губ сжата и спокойна, в них есть то, что не дает дышать, нечто такое, что не является ни смертью, ни сном, но чистым воплощением того и другого. Руки не подняты в молитве и не сложены, но они вытянуты вдоль тела и скрещены при падении. Ступни скрыты драпировкой, и формы конечностей скрыты, но не их нежность.

Если бы кто-нибудь из нас, побыв некоторое время у этой могилы, смог увидеть сквозь слезы одно из тщетных и недобрых обременений могилы, которое в эти пустые и бессердечные дни притворная печаль порождает глупую гордыню, он, я верю, получил бы такой урок любви, от которого не смогла бы отказаться ни одна холодность, не забыла бы ни одна глупость и не ослушалась бы ни одна наглость.

[22] Матфей. xi. 28.

[23]

"Всеобщий инстинкт покоя,
стремление к утвержденному спокойствию
Внутреннему и внешнему, скромному, но возвышенному.
Жизнь, в которой надежда и память сливаются воедино.
Земля тиха и неизменна; человеческая душа

последовательна в самоуправлении; и небеса открываются
Для размышления в этой тишине".

Вордсворт. Экскурсия, книга III.

Но сравните внимательно (ибо это вложено в уста того, кто болен мыслью и заблуждается в поисках) начало девятой книги; и обратите внимание на разницу между плесенью бездействия — сном Смерти; и Терпением Святых — Покоем Вечной субботы. (Откр. xiv. 13.)

Сравните также, [глава I. § 6.](#)

[24] Я бы также попросил читателя сравнить со скудными строками и презренными пытками "Лаокоона" ужасность и спокойствие трактовки м. Анджело темы, во многих отношениях схожей (чума Огненных змей), но выбор которой был оправдан как местом, которое событие занимает в типичной системе, которую он должен был организовать, так и величию самой чумы, ее многогранным охватом и ее мистическим спасением; источников возвышенности, совершенно недостающих убийству дарданского жреца. Приятно видеть, как его гигантский интеллект достигает покоя и правдиво находит его в опускающейся руке ближайшей фигуры и в смертельном упадке того, чьи руки подняты ко кресту даже в их ядовитой холодности; и хотя это не имеет отношения к нашей нынешней цели, хорошо также отметить, что величие этого обращения является результатом не просто выбора, но более глубокого знания и более точной передачи истины. Ибо какими бы знаниями о человеческом облике ни обладал Лаокоон, в нем определенно нет ничего от привычек змей. Расположение головы змеи сбоку от главной фигуры так же не соответствует природе, как и бедность композиции линий. Большая змея никогда не хочет кусать, она хочет удерживать, поэтому она хватается всегда там, где она может удержать лучше всего, за конечности или за горло, она хватается раз и навсегда, и это перед тем, как обвиться, сопровождая захват поворотом своего тела вокруг жертвы, столь же незаметно быстрым, как поворот плети вокруг любого твердого предмета, который она может ударить, а затем она крепко держит, никогда не двигая челюстями или телом, если у ее жертвы еще остались силы сопротивляться, она обвивается другим кольцом, не прекращая хватки челюстями; если Лаокоон если бы дело было с настоящими змеями, а не с кусками скотча с прикрепленными к ним головами, его бы держали неподвижно и не разрешали размахивать руками или ногами. Весьма поучительно наблюдать точность Микеланджело в передаче этих обстоятельств; привязывание рук к телу и связывание всей массы агонии воедино, пока мы не услышим треск костей под ужасающим скольжением складок двигателя. Обратите также внимание на выражение во всех фигурах другого обстоятельства, оцепенения и холодного оцепенения конечностей, вызванного змеиным ядом, которое, хотя скульптор "Лаокоона", а также Вергилий справедливо упустили из виду, принимая во внимание быстроту смерти от раздавливания, бесконечно усиливает силу концепции флорентийца, и на него лучше намекнул бы Вергилий, чем на тошнотворное распределение яда по гирляндам. Фактически, Вергилию во всех отношениях не хватает как правды, так и впечатляющей — "morsu depascitur" — это неестественная бойня — "perfusus veneno" - беспричинная мерзость - "clamores horrendos", невозможная деградация; сравните внимательно замечания об этой статуе в эссе сэра Чарльза Белла "Эссе о выражении" (третье издание, стр. 192), где он наиболее мудро и бесспорно лишил статую всяких притязаний на выражение энергии и стойкости ума и показал ее обычное и грубое намерение просто телесно выразить себя. напряжение и агония, в то время как он подтвердил справедливое осуждение Пейном Найтом отрывка из Вергилия.

Если читатель желает увидеть противоположный или образный взгляд на предмет, пусть он сравнит Винкельмана и Шиллера, "Письма об эстетической культуре".

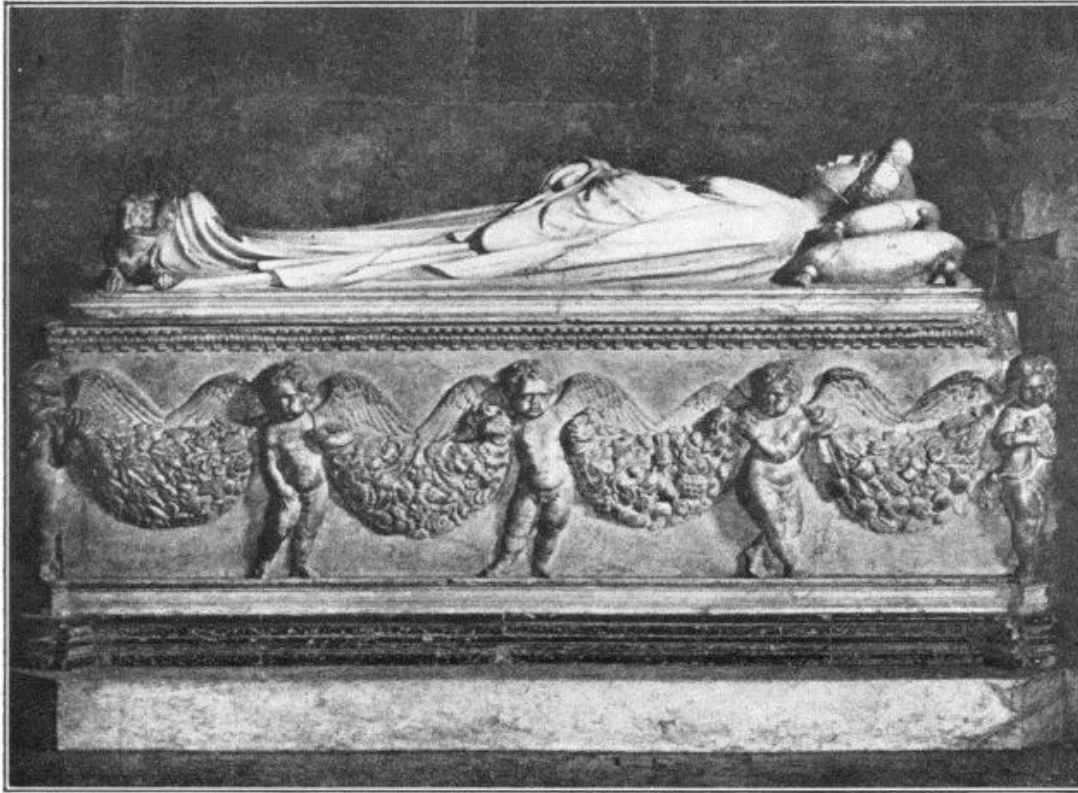
[25] Всякий раз, когда в монументальных работах скульптор создает обманчивую видимость жизни или смерти или сопутствующих деталей, он заходит слишком далеко. Статуя должна быть прочувствована, а не выглядеть как мертвое или спящее тело; она не должна производить впечатления трупа или больной и изможденной плоти, но это должно быть мраморное *изображение* смерти или усталости. Таким образом, сопутствующие предметы должны быть отчетливо мраморными, строгими и монументальными в своих линиях, не саван, не постельное белье, не настоящие доспехи или парча, не настоящая мягкая подушка, не откровенно жесткий набитый матрас, а просто вид и намек на них: определенная грубость и незавершенность отделки очень благородны во всем. Не то чтобы они должны быть неестественными, приведенные линии должны быть чистыми и правдивыми, лишенными жесткости и манерной ригидности строго готических типов, но линий должно быть так мало и величественно, чтобы они взывали только к воображению и всегда останавливались на полпути к реализации. Недавно в одной из боковых часовен Санта-Кроче современным итальянским скульптором был установлен памятник с прекрасным лицом и искусным исполнением. Но это выглядит так, как будто человек не спал всю ночь, и художник признался, что утром тщательно изучил потревоженное постельное белье.

ГЛАВА VIII.

СИММЕТРИИ, ИЛИ ПРООБРАЗА БОЖЕСТВЕННОЙ СПРАВЕДЛИВОСТИ.

Мы не будем долго задерживаться на рассмотрении этой четвертой составляющей красоты, поскольку ее природа повсеместно ощущается и понимается. § 1. Симметрия, что и как встречается в органической природе. Во всех совершенно красивых предметах обнаруживается противопоставление одной части другой и достигается взаимное равновесие; у животных равновесие обычно находится между противоположными сторонами (обратите внимание на несоответствие, вызванное исключением у плоских рыб, у которых глаза расположены с одной стороны головы), но у овощей противопоставление менее отчетливо, как в ветвях с противоположных сторон деревьев, листьях и веточках с каждой стороны ветвей, и в мертвой материи еще менее совершенное, часто сводящееся лишь к определенной тенденции к равновесию, как в противоположных сторонах долин и чередующихся изгибов. из ручьев. В вещах, в которых совершенная симметрия по своей природе невозможна или неуместна, должен быть хотя бы в какой-то мере выражен баланс, прежде чем на них можно будет смотреть с удовольствием. Отсюда необходимость того, чего требуют художники § 2. Насколько это необходимо в искусстве. в качестве противоположных линий или масс в композиции, уместность которых, равно как и их ценность, зависит главным образом от их нехудожественного и естественного изобретения. Абсолютное равенство не требуется, тем более абсолютное сходство. Масса приглушенного цвета может быть уравновешена точкой мощного цвета, а длинная и скрытая линия подавлена короткой и бросающейся в глаза линией. Единственная ошибка, от которой необходимо предостеречь читателя в отношении симметрии, - это смешение ее с пропорцией, хотя кажется странным, что эти два термина когда-либо могли

использоваться как синонимы. Симметрия - это *противопоставление равных* величин друг другу. Соотнесите *связь неравных* величин друг с другом. Свойство дерева выпускать равные ветви с противоположных сторон симметрично. Его выпуск короче и мельче к вершине, пропорциональный. В человеческом лице баланс противоположных сторон - это симметрия, его деление вверх - пропорциональность.



ГРОБНИЦА ИЛАРИИ ДИ КАРЕТТО, ЛУККА.
С фотографии.

Можно ли каким-либо образом соотнести приемлемость симметрии с ее выражением в аристотелевском $\sigma\upsilon\mu\mu\epsilon\tau\epsilon\tau\iota\varsigma$, то есть с § 3. К чему относится его приятность. Различные примеры. абстрактную справедливость я оставляю определять читателю; я только утверждаю относительно нее, что она необходима для достоинства каждой формы и что, устраняя ее, мы сделаем другие элементы красоты сравнительно бесполезными; хотя, с другой стороны, следует заметить, что это скорее способ расположения качеств, чем само качество; и, следовательно, симметрия имеет мало власти над разумом, если только все другие составляющие красоты не обнаруживаются вместе с ней. Формы могут быть симметричными и некрасивыми, как много Елизаветинской украшений, и все же не так безобразно, как это было, если диметилгидразин, но превзошел всегда по возрастающей степени симметрии; как в Star чертежах, где существует круговая симметрия многие любят члены, откуда их частое употребление плана и декоративных конструкций; так же можно заметить, что листва на котором листья расположены концентрически сгруппированы, например, в каштаны, и многие кустарники—рододендроны, например (откуда и совершенной красотой альпийской розы)—это куда благороднее по своим последствиям, чем любое другое, так что каштан всех деревьев наиболее нежно и часто встречается в ландшафте Tintoret и Тициана, рядом с которым все остальные пейзаж величие

исчезает, и даже в самого подлого, что есть правило держит, как в калейдоскопе, в котором уступчивости уделено формам и вовсе случайны лишь по их повторения и взаимной оппозиции; какой санитар баланс и договоренности имеют важное значение для безупречной работы более серьезные и торжественные качеств прекрасна, как небесный по своей природе, и вопреки насилию и дезорганизации грех, так что искать их и подчинения им всегда маркируется в сознании, которые были подвергнуты высокой нравственной дисциплины, постоянной во всех великих религиозных живописцев, степени будучи преступлением и презрение к мужчинам менее за обновлениями и § 4. Особенно в религиозном искусстве. спокойное чувство. С каждой стороны картины расположены равные ряды святых, если с одной стороны изображена коленопреклоненная фигура, то с другой - соответствующая, сопровождающие ангелы внизу и вверху расположены в аналогичном порядке. "Рафаэлла в Бленхейме", "Мадонна Святой Систо", "Святая Чичилия" и все работы Перуджино, Франчи и Джона Беллини представляют некоторую подобную форму, и баланс, по крайней мере, сохраняется даже в картинах действия, требующих разнообразия группировок, как всегда у Джотто; и у Гирландахо во введении его боковых фигур, похожих на хор, и у Тинторета, особенно в его благороднейшей работе "Распятие", где не только группировка, но и расположение света абсолютно симметрично. Там, где нет симметрии, усиливается воздействие страсти и насилия, и многие очень возвышенные картины черпают свою возвышенность из отсутствия симметрии, но они пропорционально теряют божественное качество красоты. В пейзаже, как мы сейчас увидим, величайшие люди сохранили то же чувство симметрии, вплоть до искусственности, и это один из главных источников несовершенства восприятия пейзажей наших дней, когда симметрия природы приносится в жертву неправильной живописности. Об этом, однако, позже.

ГЛАВА IX.

ЧИСТОТЫ, ИЛИ ТИПА БОЖЕСТВЕННОЙ ЭНЕРГИИ.

На первый взгляд может показаться странным, что я не включил в свое перечисление типов Божественных атрибутов то, что, безусловно, является наиболее § 1. Влияние света как священного символа. видимый и очевидный из всех, а также наиболее отчетливо выраженный в Священном Писании; Бог есть свет, и в Нем вообще нет тьмы. Но я не мог логически классифицировать присутствие действительной субстанции или движения с простыми условиями и способами существования, равно как и не мог логически отделить ни от одного из них то, что очевидно необходимо для восприятия всего сущего. И также следует отметить, что, хотя любовь к свету более инстинктивна в человеческом сердце, чем любое другое из желаний, связанных с красотой, мы с трудом можем отделить его приятность по своей природе от чувства его необходимости и ценности для целей жизни, а также абстрактную болезненность темноты от чувства опасности и неспособности, связанных с ним; и заметьте также, что это не весь свет, но свет, обладающий универсальными качествами красоты, рассеянный или бесконечный, а не точечный, спокойный, не пугающий и изменчивый, чистый, не запятанный или угнетенный, что действительно приятно и совершенно типично для Божественной природы.

Заметьте, однако, что есть одно качество, идея которого была только что введена в связи со светом, которое, возможно, ускользнуло от нас в § 2. Идея чистоты связана с

этим. рассмотрение простой материи, а именно чистоты, и все же я думаю, что первоначальное представление об этом качестве полностью материально и было приписано цвету только тогда, когда такой цвет наводит на мысль о состоянии материи, из которого мы первоначально получили идею. Ибо я не вижу абстрактно, как один цвет следует считать чище другого, за исключением более или менее сложных, тогда как в самых сложных и нейтральных цветах, а также в простейших, безусловно, присутствует ощущение чистоты или нечистоты, качество, которое трудно определить, и которое читатель, вероятно, будет удивлен, когда я назову типом энергии, с которым у него, безусловно, мало прослеживаемой связи в сознании.

Я полагаю, однако, что если мы тщательно проанализируем природу наших идей нечистоты в целом, мы обнаружим, что они относятся особенно к условиям § 3. Первоначально происходящим от условий материи. материи, в которой ее различные элементы находятся в отношениях, неспособных к здоровому или надлежащему функционированию; и наиболее отчетливо к условиям, в которых отрицание жизненного или энергетического действия наиболее очевидно, как в разложении всех видов, когда частицы, которые когда-то, воздействуя друг на друга, создавали живое и энергетическое целое, приведены в состояние совершенной пассивности, в котором они захвачены и присваиваются, один за другим, по частям, тем, кто в них нуждается, без какой-либо собственной силы сопротивления или энергии. И, таким образом, любая ассоциация неорганической материи с органической вызывает особую болезненность, которая, по-видимому, связана с бездеятельностью и слабостью последней, так что вещи, которые не ощущаются как отвратительные по своей природе, все же становятся таковыми в сочетании с вещами, обладающими большей внутренней энергией; например, пыль или земля, которые в массе не вызывают болезненных ощущений, вызывают самые неприятные ощущения при посыпании или окрашивании кожи животного, потому что это подразумевает упадок и омертвление жизненной и здоровой силы кожи. Но все рассуждения § 4. Связанные идеи усиливают силу впечатления. Влияние ясности. это впечатление затрудняется множеством связанных с ним идей; ибо зрительное ощущение нечистоты, связанное с разложением, бесконечно усиливается из-за оскорбления других чувств и скорби и ужаса от этого по своей собственной природе, как особого наказания и свидетельства греха, и, с другой стороны, зрительный восторг от чистоты смешивается, как я уже отмечал, с любовью к простому элементу света, как к прообразу мудрости и истины; отсюда мне кажется, что мы восхищаемся прозрачностью тел, хотя, вероятно, это все еще сложно. скорее из-за нашего чувства более совершенного порядка и расположения частиц, а не из-за нашей любви к свету, мы смотрим на кусок горного хрусталя как на более чистый, чем кусок мрамора, а на мрамор как на более чистый, чем кусок мела. И пусть будет замечено также, что самые прекрасные объекты в природе прозрачны лишь частично. Я полагаю, максимально возможное ощущение красоты передается слабо просвечивающей, гладкой, но не блестящей поверхностью белого и бледно-теплого красного, приглушенного § 5. Совершенная красота поверхности, в том, что состоит. самые чистые и нежные серые тона, как в тончайших частях человеческого тела; в венках из снега и в белом оперении в розовом свете,^[26] так выглядит Виола Оливия в "Двенадцатой ночи" и Гомер из "раненых Атридов".^[27] И я думаю, что прозрачность и блеск, прекрасные сами по себе, несовместимы с высшей красотой, потому что они разрушают форму, от полного восприятия которой больше зависит божественный характер объекта, чем от его цвета. Следовательно, в красоте снега и плоти допускается столько прозрачности, сколько согласуется с полным объяснением форм, в то время как мы вынуждены получать более интенсивные впечатления от света и прозрачности от других объектов, которые, тем не менее,

из-за своей обязательно невоспринимаемой формы не являются совершенными или вызывающе красивыми. Светлый лоб затмевает бриллиантовая диадема. Блеск водопада не отрывает наших глаз от снежных вершин в их вечерней тишине.

Многим читателям может показаться странным, что я не говорил о чистоте в том смысле, в котором она чаще всего используется, как о разновидности § 6. Чистота лишь метафорически является разновидностью безгрешности. Я не отрицаю, что частое метафорическое употребление этого слова в Священном Писании может и должно оказывать большое влияние на то, с какими симпатиями мы к нему относимся, и что, вероятно, непосредственная приятность этого слова большинству умов проистекает гораздо больше из этого источника, чем из того, к которому я решил его отнести. Но, во-первых, если красота действительно заключается в признаках Божественных, а не человеческих атрибутов, я не вижу, как идея греха может быть сформирована по отношению к Божеству, ибо это идея отношения, которое мы несем к Нему, и никоим образом не должна быть привязана к его абстрактной природе. И если идея греха неспособна быть сформирована по отношению к Нему, то также и ее негативность, ибо мы не можем сформировать идею отрицания там, где мы не можем сформировать идею присутствия. Если, например, кто-то мог представить себе вкус или колорит в предложении Евклида, то точно так же мы могли бы представить и безвкусицу, но если не того, то и не другого. Так что, говоря о благодати Бога, мы не можем иметь в виду ничего большего, чем его Любовь, Милосердие и Справедливость, а эти атрибуты, как я показал, выражаются другими качествами красоты, и я не могу проследить никакой рациональной связи между ними и идеей безупречности материи. Я также не могу проследить какой-либо более отчетливой связи между этой идеей и какой-либо из добродетелей, составляющих праведность человека, за исключением, возможно, истины и открытости, о которых я уже говорил, поскольку они в большей степени выражаются прозрачностью, чем простой чистотой материи. Таким образом, я полагаю, что все использование терминов "чистота", "незапятнанность" и т.д. В моральных вопросах является просто метафорой, и что скорее мы иллюстрируем эти добродетели желательностью материальной чистоты, чем мы желаем материальной чистоты потому, что она иллюстрирует эти добродетели.

Итак, я повторяю, что единственная идея, которая, на мой взгляд, может быть законно связана с чистотой материи, - это идея витальности и энергии § 7. Энергия, выражаемая чистотой материи. связь между ее частицами, и что идея нечистоты по существу связана с растворением и смертью. Таким образом, чистота камня, контрастирующая с отвратительностью пыли или плесени, выражается эпитетом "живой", который очень необычно употребляется в названии камня почти на всех языках; необычно я говорю, потому что жизнь - это почти последнее свойство, которое можно было бы приписать камню, если бы не эта видимая энергия и связь его частиц; так же как и воде в противоположность застойности. И я не думаю, что, каким бы чистым ни был порошок или пылинка, идея красоты когда-либо была связана с ними, поскольку желательна не простая чистота, а *активное* состояние вещества, так что, как только оно превращается в кристаллы или превращается в выцветание, возникает ощущение *активной* или настоящей чистоты, которой не было в прокаленном *carut mortuum*.

И снова в цвете. Я полагаю, что его качество, которое мы называем чистотой, зависит от полной подпитки энергией составляющих его лучей, § 8. И по цвету. если в сложных оттенках какой-либо из них подавляется и уничтожается остальными, так что не представляет ценности или действия, следствием является нечистоплотность; в то время как до тех пор, пока все они

действуют вместе, будь то бок о бок, или за счет пигментов, видимых один сквозь другой, так что все используемые красящие вещества вступают в игру в желаемой гармонии, и ничто не гаснет и не убивается, получается чистота. И поэтому во всех случаях я полагаю, что чистота желательна для нас, потому что она выражает постоянное присутствие и подпитку энергией Божества в материи, благодаря которому все вещи живут, движутся и имеют свое бытие, и что нечистота болезненна как сопровождение беспорядка и разложения и всегда указывает на лишение Божественной поддержки. И практические аналогии жизни, неизменная связь внешней нечистоплотности с умственной ленью и деградацией, а также с телесной вялостью и болезнями, вместе с противоположными признаками свежести и чистоты, присущими каждому здоровому и активному органическому организму (особенно ярко это видно по усилиям молодых листьев, когда их внутренняя энергия впервые берет верх над землей, пронизывает ее разложение и отряхивает пыль от их собственной белой чистоты жизни), все эти обстоятельства усиливают инстинкт посредством § 9. Духовность, как это выражается. ассоциации бесчисленны и непреодолимы. И затем, наконец, с идеей чистоты приходит идея духовности, ибо существенной характеристикой материи является ее инертность, вследствие чего, добавляя к ней чистоту или энергию, мы можем в какой-то мере одухотворить даже саму материю. Таким образом, в описаниях Апокалипсиса именно его чистота соответствует его месту на небесах; река воды жизни, исходящая от престола Агнца, прозрачна, как кристалл, а мостовая города из чистого золота, подобного прозрачному стеклу.^[28]

[26] Читатель заметит, что сейчас я говорю просто о материальных качествах. Если он хочет получить идеальные представления о красоте светящейся поверхности, позвольте ему внимательно понаблюдать за лебедем с расправленными крыльями на ярком свету за пять минут до захода солнца. Человеческая щека или лист розы, возможно, едва ли столь чисты, а формы снега, хотя и столь же красивы по отдельности, сочетаются менее изысканно.

[27]

ὣς δ' ὅτε τίς ἐλεφанта γυνή φοίνικι μίτῃν
Μηροῖ ς.

Столь лишенное Стыдливости, изысканное произведение сияющего цвета - и сладко пахнущее Бельфебой - (так выглядят розы и лилии всех поэтов). Сравните создание образа Флоримелл.

"Субстанция, из которой состояло ее тело,
Была чистейшим снегом, застывшим в плотной плесени,
который она собрала на тенистой поляне
Среди Рифейских холмов.
Их же она закалила тонкой ртутью
И смешала с совершенной киноварью".

С Уной он, возможно, немного переборщил с белым. Она на две ступени выше белоснежки. Сравните его вопрос в "Гимне красоте" об этой смеси, состоящей из светлых красок и прекрасного темперамента, чистого цвета лица.

"Есть ли в белом и красном такая чудесная сила,
Что они могут проникать через глаза в сердце?"

Где очень великолепно проводится различие между типичной и жизненной красотой.

[28] Я не говорил здесь ни о каких ассоциациях, связанных с теплотой или прохладой цвета, частично они связаны с жизненной красотой, сравните [Глава xiv. § 22, 23](#), а частично с впечатлениями от возвышенного, обсуждение которых чуждо данной теме; однако чистота придает ценность обоим, поскольку ни теплый, ни холодный цвет не могут быть красивыми, если они нечисты.

Я также не говорил ни о каких вопросах, относящихся к цветовым мелодиям, предмету отдельной науки, общий принцип которой, касающийся единства последовательности, уже был изложен в седьмой главе. Здесь отмечены только те качества, которые придают абсолютную красоту, будь то отдельному цвету или его мелодиям — ибо прекрасны не все мелодии, а только те, которые выражают определенные приятные или торжественные эмоции; а остальные поражают, или любопытны, или жизнерадостны, или возбуждающи, или возвышенны, но не красивы (и так в музыке.) И все вопросы, относящиеся к этому величию, жизнерадостности или другому характерному впечатлению от цвета, должны рассматриваться в рамках идей взаимосвязи.

ГЛАВА X.

ОБ УМЕРЕННОСТИ Или О ТИПЕ ПРАВЛЕНИЯ НА ОСНОВЕ ЗАКОНА.

Что касается объектов, которые в отношении рассмотренных до сих пор качеств, по-видимому, имеют равные права на уважение, мы, тем не менее, находим, что § 1. Значение терминов "Целомудрие" и "Утонченность". одни из них предпочтительнее других из-за привлекательной силы, обычно выражаемой терминами "целомудрие, утонченность или элегантность", и оказывается также, что вещи, которые в других отношениях имеют мало естественной красоты и имеют в целом простые формы и приспособлены к простому использованию, способны к большому различию и желательности только благодаря этим качествам. Важно раскрыть истинную природу выраженных таким образом идей.

Что-то в особом значении этих слов относится к авторитету моды и исключительности гордыни, из-за чего это § 2. Насколько это относится к временной моде. то, что является модой определенного времени, достойно уважения, а то, что из-за своей дороговизны или редкости трудно достижимо или каким-либо образом кажется выбранным как лучшее из многих вещей (в этом первоначальный смысл слов "элегантный" и "изысканность"), ценится как свидетельство достоинства выбирающего.

Но ни одна из этих идей никоим образом не связана с вечной красотой, равно как они вообще не объясняют ту приятность цвета и формы, которую особенно называют целомудрием и которой, по-видимому, свойственно отдавать предпочтение правильно натренированному уму во всех вещах и которую обычные умы отвергают.

Однако существует другой характер искусственных производств, к которому эти термины имеют частичное отношение, и который имеет определенное значение для § 3. Как к восприятию завершенности. обратите внимание на завершенность, точность или утонченность, которых обычно желают в делах человеческих, как из-за сложности их выполнения, так и из-за последующего выражения заботы и могущества (сравните Главу об идеях могущества, часть I. Раздел i), так и из-за их большего сходства с деяниями Бога, "абсолютной точности" которого, - говорит Хукер, - подражают все вещи, стремясь к тому, что наиболее изысканно в каждой особенности". И нет большего признака несовершенства общий вкус, чем его возможности довольство формы и вещи, которые, исповедуя завершения, но не точная и не полная, как в пошлом с воска и глины и фарфора цифры, и в плохие скульпторы с недостроенным глины, как моделирование поверхности, а кривые и углы не точности или деликатности; а в общем, во всех мыслимых и бездумных людей с несовершенным рендеринг, который может быть чистым и мелким, а церковь-стражи контент терять четкие линии, резьба по камню под засорения obliterations побелки, как современные итальянцы соскрести и польских белых всю свою смекалку и слава резьбой на старых церквей, а большинство с треском и § 4. Отделка, великими мастерами уважаемые важное значение. к сожалению на Святого Марка в Венеции, и отлитых из Pistoja и PISA, и многие другие; поэтому и радость пошлые художников в грубой и невнятная картина, только ради того, чтобы его грубости,^[29] по состоянию на Spagnoletto, Сальватор, или Мурильо, противостоит божественным покрытие, которое величайший и могущественнейший из людей не презирать, а творит с их болезненности и жизни тратит; как Леонардо и Микеланджело Буонарроти, (для последнего, однако многие вещи, которые он оставил незаконченными, сделал отделку, если вообще, с уточнением, что глаз не может уследить, но чувствуя только, как в "Пьета" из Генуи) и Перуджино всегда, даже с позолотой отдельные волоски среди своего ангела локоны, и молодой Рафаэлю, когда он был в небе учил, и Анжелико, и Пинтуриккио, и Джон Беллини, и все остальные такие серьезные и любящие мужчины. Только следует заметить, что эта отделка не является частью или составной частью красоты, но ее полным и окончательным воспроизведением, так что это идея, связанная только с творениями людей, ибо все творения Божества завершены с одинаковой, то есть бесконечной тщательностью и завершенностью: и поэтому то, какие степени красоты существуют среди них, никоим образом не может зависеть от этого источника, поскольку между ними нет степеней тщательности. И поэтому, поскольку, безусловно, допускается разница в степени того, что мы называем целомудрием, даже в Божественном творении (сравните мальву или подсолнух с ландышем), мы должны искать этому какое-то другое объяснение и источник, отличный от этого.

И если, перенося наши представления о нем от сложных объектов к простым линиям и цветам, мы тщательно анализируем и оценим их, я думаю, мы § 5. Умеренность, ее природу и ценность сможем проследить их до подспудного постоянно приятного чувства, возбуждаемого появлением в материальных вещах самоограничиваемой свободы, то есть образом того действия Бога по отношению ко всему своему творению, в котором, хотя он и свободен действовать любыми произвольными, внезапными, насильственными или непостоянными способами, он все же, если можно так выразиться, способен проявлять себя благоговейно так говорит, сдерживает в себе эту свою всемогущую свободу и всегда действует последовательными способами, называемыми нами законами. И это ограничение или умеренность, согласно словам Хукера ("то, что умеряет силу и могущество, то, что определяет форму и меру действия, то же самое, что мы называем законом"), присуще Божеству, но не

является ограничением, как это говорится о созданиях, но, как снова говорит Хукер, "само существо Бога является законом для его действия", так что любое проявление болезненности или недостатка силы и свободы в материальных вещах является неправильным и уродливым; ибо правильное ограничение, образ Божественного действия, присутствует и в них, и в других вещах. у мужчин добровольная и безболезненная остановка на пределе, которого может достичь их сила, и видимость оков или заключения являются причиной уродства в одном, поскольку малейшая болезненность или усилие в сдерживании являются признаком греха в другом.

Я поставил этот атрибут красоты на последнее место, потому что считаю его опорой и защитой всего остального, и в этом отношении самым важным § 6. Это пояс красоты. важнее всего, ибо возможно, что определенная степень красоты может быть достигнута даже при отсутствии одной из других ее составляющих, поскольку иногда в какой-то мере без симметрии или без единства. Но малейшее проявление насилия или экстравагантности, недостатка умеренности и сдержанности, я думаю, разрушает всю красоту вообще во всем, в цвете, форме, движении, языке или мысли, порождая то, что по цвету мы называем кричащим, по форме незлегантным, по движению некрасивым, по языку грубым, по мысли недисциплинированной, по всему раскованному; эти качества во всем наиболее болезненны, потому что § 7. Как найти естественные изгибы и цвета. признаки непослушной и нерегулярной эксплуатации. И здесь мы наконец найти причину того, что так часто отметил, соблюдая хитростью и практически невидимость естественные изгибы и цвета, и почему то, что мы смотрим на этих линиях, как бы красивы которые попадают в широкое и далеко лицензии кривизны, и, как самая красивая, какой подход ближайшей (так что криволинейный характер-внятно заявил) правительству правой линии, как в чистом и сильные изгибы драпировки религиозных художников; и так в цвет не красный, а розовый-цвет, который является самым красивым, не таким актуальным зеленый, как мы видим, летом листва частично, и в нашей картине это постоянно, но такой серо-зеленый, как в природе, изменяет ее далекие оттенки, или бледно-зеленые и неопределенные, как мы видим, в закатное небо, и в расщелинах ледника и хризопраз, а в море-пенной; и так всех цветов радуги, не в том, что они не могут иногда быть глубоким и полным, но что есть торжественный умеренность даже в своей полноте, и святой ссылкой за пределы и из-за своей собственной природы в великой гармонии, которыми они управляют, и в послушании, на которые их славы. Невежество всех злых колористов проявляется в жестокости и позитивности их оттенков, а также в вытекающих из этого тусклости и диссонансе, ибо сама яркость и реальная сила любого цвета зависит от его сдержанности, как голоса - от его мягкости, а действия - от § 8. Как труднодостижимо, но необходимо для всякого блага. его спокойствие и, как и вся моральная энергия, самообладание. И поэтому как та добродетель, которой люди достигают в течение долгого времени и с наибольшим трудом, и которой многие вообще не достигают, и все же то, что существенно для поведения и почти для существования всех других добродетелей, поскольку ни воображение, ни изобретательность, ни трудолюбие, ни чувствительность, ни энергия, ни какие-либо другие блага, не имеют полной пользы без этого самообладания, посредством которого производятся дела, поистине мужские и могущественные, и по признакам которых они отделены от этого низшего сонма вещей блестящих, великолепных и излишних, и еще дальше от того, что свойственно распущенным, беззаконным, преувеличенным, дерзкий и нечестивый, я поставил бы необходимость этого на первое место среди всех наших привитий, а название этого — на первое место среди всех наших надписей,

настолько, что над дверями каждой школы искусств я вывел бы это единственное слово, выведенное крупными буквами из чистого золота, - Умеренность.

[29] Следует тщательно отметить, что когда грубое исполнение, очевидно, является результатом не совершенных чувств и желаний (как у этих вышеназванных людей, так и есть), а мысли; либо нетерпеливой, что было необходимо быстро отметить, либо порывистой, что хорошо было бы отметить в могучей манере, как в первую очередь и в обоих видах, в случае с Тинторет, и часто с Микеланджело, и в более низких и деградированных формах с Рубенсом, и вообще в набросках и первых мыслях великих мастеров; принимается очень благородное удовольствие, связанное как с идеями власти (сравните еще раз, часть I. Раздел ii. Глава I.) и с определенными действиями воображения, о которых мы сейчас поговорим. Но это удовольствие доставляется не от красоты работы, ибо ничто не может быть совершенно прекрасным, если оно не завершено, а от ее простоты и достаточности для ее непосредственного назначения, где целью является вовсе не красота, как часто бывает в грубо обтесанных предметах, преимущественно в камнях фундаментов дворцов Питти и Строщи, благородной грубости которых следует противопоставлять как бесполезную полировку, так и варварскую рустовку современности (хотя, на самом деле, этот пример не лишен исключения, поскольку величие этих каменных зданий также в некоторой степени зависит от качества отделки). подлинная красота и законченность естественных криволинейных изломов в противовес грубости человеческой резьбы) и опять же, поскольку это относится к произведениям высшего искусства, удовольствие от их поспешного или несовершенного исполнения свидетельствует не об их красоте, а об их величии, полноте мысли и необъятности силы. Тень прекрасна только тогда, когда она увеличивает и подчеркивает формы прекрасных вещей, поэтому небрежность благородна только тогда, когда она, по выражению Фузели, "тень энергии". Как бы то ни было, суть и оттенок будут соблюдены, но пусть художник остерегается красть манеру гигантских интеллектов, когда у него нет их намерений, и использовать широкие методы обработки, когда у него мало мыслей для обработки. Существует большая разница между ленивым нетерпением работать и интеллектуальным нетерпением откладывать, большая разница между тем, чтобы оставлять дела незавершенными, потому что нам нужно сделать еще больше или потому, что мы удовлетворены тем, что сделали. Тинторет, который усердно молился и с трудом добился, чтобы ему разрешили, взяв на себя только расходы на краски, покрасить новопостроенный дом от основания до зубчатой стены, был не из тех, кто гнушается трудом, именно за изливанием на него великолепных мыслей в невыразимом множестве так быстро следует его размашистая рука. Отличить легкость серьезной спешки от легкости тупых чувств, лености или жеманства так же легко, как отличить прах расы от пыли распада.

ГЛАВА XI.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ ОТНОСИТЕЛЬНО ТИПИЧНОЙ КРАСОТЫ.

Теперь я перечислил и в некоторой степени объяснил те характеристики простой материи, благодаря которым, по моему мнению, она становится приятной § 1. Предмет, не до конца изученный, но допускающий общие выводы.теоретическому факультету, в какой бы форме,

мертвой, организованной или одушевленной, он ни представал. В следующем томе нашей задачей будет исследовать и проиллюстрировать примерами, каким образом эти характеристики проявляются в каждом подразделении мироздания, в камнях, горах, волнах, облаках и во всех органических телах; начиная с овощей, а затем рассматривая примеры в диапазоне животных от моллюска до человека; исследуя, насколько одна животная форма благороднее другой, благодаря более явному присутствию этих атрибутов, и главным образом пытаюсь показать, как много восхитительного и прелестного есть даже в том, что обычно презирается. В настоящее время мне остается только отметить выводы, к которыммы уже пришли относительно ранга теоретического факультета, а затем продолжить исследование природы жизненной красоты.

Как я уже говорил, я претендую на то, что не перечислил ни всех источников материальной красоты, ни аналогий, связанных с ними; вполне вероятно, что другие могут прийти в голову многим читателям или мне самому, когда я перейду к более конкретному исследованию, но я не стремлюсь собрать все мыслимые свидетельства по этому вопросу. Я хочу только утвердить и доказать некоторые определенные принципы и с их помощью показать, в некоторой степени, неотъемлемое достоинство и славу Божьих дел и кое-что из отношений, которые они несут друг к другу и к нам, оставляя предмет для всестороннего изучения, насколько это только возможно, с помощью рвения и привязанности тех, кого это может заинтересовать.

Перечисленные выше качества следует рассматривать не как отпечатанные на материи только для нашего обучения или наслаждения, а как § 2. Typical beauty not created for man's sake.,,необходимое следствие совершенства Божьей работы и неизбежный отпечаток его образа на том, что он создает. Ибо было бы несовместимо с его Бесконечным совершенством работать несовершенно в каком-либо месте или в каком-либо вопросе; а потому мы не находим, что цветы, прекрасные деревья и ласковые небеса даются только там, где человек может видеть их и питаться ими, но Дух Божий действует одинаково везде, где нет глаз, чтобы видеть, покрывая все уединенные места одинаковой славой, используя тот же карандаш и изливая то же величие, в пещерах вод, где плавают морские змеи, и в пустыне, где танцуют сатиры, среди елей аиста, среди птиц, среди птиц, среди птиц. и конические породы, как§ 3. Но степени этого ради него допускались.среди тех высших созданий, которых он сделал способными свидетелями своей работы. Тем не менее, я думаю, что признание различных степеней этой славы и образа его при сотворении имеет вид чего-то специально предназначенного для нас; ибо, хотя, в соответствии с установленной системой правления универсальными законами, те же самые степени существуют там, где мы не можем их засвидетельствовать, все же существование степеней вообще поначалу кажется маловероятным в Божественной работе, и я не вижу причины для этого, если не считать ощутимого увеличения в нас понимания священных символов путем показа нам результатов их сравнительного отсутствия. Ибо я не знаю, что если бы все вещи были одинаково прекрасны, мы вообще смогли бы воспринять идею красоты, а если бы и восприняли, то, конечно, она стала бы для нас безразличной и мало задумывалась, тогда как благодаря благотворному распределению степеней в ее проявлении сердца людей волнуются от ее случайного появления в ее самой благородной форме, и вся их энергия пробуждается в погоне за ней, и они пытаются задержать ее или воссоздать для§ 4. Какое ободрение отсюда следует получить.они сами. Но какие бы сомнения ни возникали относительно точной степени модификации сотворенных вещей, допускаемой применительно к нам, их не может быть относительно достоинства той способности, с помощью которой мы получаем таинственные доказательства их божественного происхождения. Факт получения

нами постоянного удовольствия от всего, что является типом или подобием Божественных атрибутов, и ни от чего, кроме того, что таковым является, является самым великолепным из всего, что можно продемонстрировать в человеческой природе; это не только устанавливает огромную пропасть особого разделения между нами и низшими животными, но и кажется обещанием в конечном счете глубокого, тесного и сознательного общения с Существом, темными проявлениями которого мы здесь слабо и бездумно восхищаемся. Вероятно, для каждого уровня интеллекта все больше его образа становится ощутимым во всем, что их окружает, и прославленные духи и ангелы обладают восприятием столь же полным и восторженным, как и наше, чем восприятие зверей и пресмыкающихся. И принимая это, как мы и должны, за универсальную аксиому, что "ни одно естественное желание не может быть полностью расстроено", и видя, что эти желания действительно настолько неизменны в нас, что они никогда не ускользали от рассуждений, но считались божественными в древности и даже в языческих странах,^[30] не может быть иначе, как в том, что в этих призрачных удовольствиях, как бы легко мы сейчас к ним ни относились, есть причина для благодарности, основание для надежды, якорь для веры, больше, чем во всех других разнообразных дарах и наставлениях, которыми Бог венчает годы жизни. , и преграждает пути людям.

[30] Ἡ δὲ τελεία εὐδαιμονία θεωρητικὴ τίς ἐστὶν ἐνέργεια. * * τοῖς μὲν γὰρ θεοῖς ἅπας ὁ βίος μακάριος τοῖς δ' ἄνθρωποις, ἐφ' ὅσον ὁμοίωμα τι τῆς τοιαύτης ἐνεργείας ὑπάρχει. τῶν δ' ἄλλων ζῶντων οὐδὲν εὐδαιμονεῖ, ἐπειδὴ οὐδὰμῃ κοινωνεῖ θεωρίας.—Arist. Eth. Глава 10. Следует внимательно прочитать заключительную книгу по этике. Все это очень ценно.

ГЛАВА XII.

ЖИЗНЕННОЙ КРАСОТЫ. ВО-ПЕРВЫХ, КАК ОТНОСИТЕЛЬНОЙ.

Я приступаю к более подробному исследованию природы того второго вида красоты, о котором я говорил в третьей главе, как состоящего в "§ 1. Переходе от типичной красоты к жизненной. появление у живых существ удачного выполнения функций". Я уже заметил пример очень чистой и возвышенной типичной красоты, которую можно найти в линиях и грациях незапятнанного снега: если, подойдя к краю его слоя в нижних Альпах в начале мая, мы обнаружим, как мы почти наверняка обнаружим, два или три маленьких круглых отверстия, пробитых в нем, и сквозь них появляется стройный, задумчивый, хрупкий цветок^[31], маленький темный колокольчик с пурпурной бахромой которого свисает и дрожит над ледяной расселиной, которую он пробил, как бы отчасти удивляясь. находясь в своей собственной недавней могиле и частично умирая от сильной усталости после с таким трудом одержанной победы; мы будем или должны быть тронуты совершенно иным впечатлением от красоты, чем то, которое мы получаем среди мертвого льда и ленивых облаков. Теперь к нам обращен призыв к сочувствию, теперь нам предложен образ моральной цели и достижения, который, каким бы бессознательным или бессмысленным ни было существо, которое, по-видимому, так зовет, не может быть услышан без привязанности или созерцаем без поклонения любым из нас, чье сердце правильно настроено, или чей разум ясно и уверенно виден.

На протяжении всего органического творения каждое существо в совершенном состоянии проявляет определенные проявления или свидетельства счастья, и, кроме того, по своей природе, своим желаниям, способам питания, обитания и смерти является иллюстрацией или выражением определенных моральных установок или принципов. Итак, во-первых, в остроте сочувствия, которое мы испытываем к счастью, реальному или кажущемуся, всех органических существ, и которое, как мы сейчас увидим, неизменно побуждает нас из-за радости, которую мы испытываем от этого, смотреть на тех, кто наиболее прекрасен и наиболее счастлив; и, во-вторых, в справедливости морального чувства, которое верно улавливает урок, который все они призваны преподать, и классифицирует их по достоинству и красоте в соответствии с рангом и природой этого урока, будь то предупреждение или пример, для тех, кто барахтается, или для тех, кто парит, о преследуемой дьяволом свинье у Геннисаретского озера или о голубе, возвращающемся в свой ковчег упокоения; в нашем правильном принятии и прочтении всего этого состоит, я говорю, в конечном счете совершенное состояние той благородной теоретической способности, место которой в системе нашей природы я уже частично доказал в отношении типичности, но которая может быть полностью установлена только в отношении жизненной красоты.

Следовательно, его первое совершенство, относящееся к витальной красоте, - это доброта и бескорыстная полнота сердца, которое получает максимум § 2. Совершенство теоретического факультета, связанного с жизненной красотой, - это милосердие. количество удовольствия от счастья всех вещей. На что в высшей степени неспособно сердце человека, и какое сильное наслаждение могут испытывать ангелы от всего, что они видят движущихся и живых существ, и от той роли, которую они принимают в излиянии на них Божьей доброты, мы не можем знать или постичь: только по мере того, как мы приближаемся к Богу и становимся в какой-то мере подобными ему, мы можем увеличивать это наше обладание милосердием, вся суть которого только в Боге.

Следовательно, очевидно, что даже обычное проявление этой способности подразумевает состояние всего морального существа в какой-то мере правильное и здоровое, и что для полного ее проявления необходимо все совершенство христианского характера, ибо тот, кто не любит ни Бога, ни своего брата, не может любить траву под своими ногами и созданий, заполняющих те пространства во вселенной, в которых он не нуждается и которые живут не для его пользы; более того, у него редко бывает благодати быть благодарным даже тем, кто любит его и служит ему, в то время как, с другой стороны, никто не может любить Бога или своего брата-человека без любя все, что любит его Отец, и не смотря на каждого из них как на своих братьев в этом отношении, и, возможно, более достойных, чем он, если в нижестоящих соглашениях, которые они должны исполнять, их роль будет затронута более истинно. Поэтому приятно читать о доброте и смирении святого Франциска Ассизского, который никогда не говорил ни с птицей, ни с чикалой, ни даже с волком и хищным зверем, но как со своим братом; и таким образом мы обнаруживаем, что это тронуло умы всех добрых и могущественных людей, как в уроке, который мы получили от Моряка Кольриджа, и еще более верно преподанном в "Колодце прыжка в сердце",

"Никогда не смешивать наше удовольствие или нашу гордость
С печалью о самом подлом, что только можно почувствовать",

и снова в "Белой лани Рилстоуна", с добавлением учения о том даре, который мы получаем от вещей, находящихся под нами, в благодарность за любовь, на которую они не могут ответить тем же; о наших собственных страданиях,

"Смягчается симпатиями,
восходящими и нисходящими глубоко,
Даже к низшим видам",

таким образом, я не знаю ничего более разрушительного для всего теоретического факультета, не говоря уже о христианском характере и человеческом интеллекте, чем эти проклятые виды спорта, в которых человек превращает себя в кошку, тигра, змею, хаэтодона и аллигатора в одном лице и собирает для своего развлечения в единый акт жестокости все приемы, которые животные экономно и время от времени используют друг против друга для своих нужд.^[32]

Когда мы переходим от тех существ, в счастье и боли которых мы уверены, к тем, в которых это сомнительно или только кажется, как, возможно, в § 3. Только по отношению к растениям, меньше привязанности, чем сочувствия. растения (хотя я бы с радостью придерживался, если бы мог, "веры в то, что каждый цветок наслаждается воздухом, которым дышит", и я никогда не раздавливаю и не срываю ни одного без некоторой боли), все же наше чувство к ним имеет в себе больше сочувствия, чем настоящей любви, поскольку мы получаем от них в восторге гораздо больше, чем можем дать; ибо любовь, я думаю, в основном растет в отдалении, по крайней мере, ее суть - желание делать добро или дарить счастье, и мы не можем испытывать желание того, чего не можем постичь, так что, что если мы не постигнем растение будучи способными доставлять удовольствие, мы не можем желать доставлять ему удовольствие, то есть мы не можем любить его во всем смысле этого слова.

Тем не менее, симпатии очень возвышенных и чувствительных умов обычно доходят до понимания жизни в растении и, таким образом, до любви, как у Шелли, к чувствительному растению, и Шекспира всегда, как он учил нас сладкими голосами Офелии и Пердиты, и Вордсворта всегда, как к нарциссам и чистотелу.

"Оно не любит ливень и не ищет холода.
Это не его мужество и не его выбор,
А его необходимость быть старым", —

так же, как и все другие великие поэты (то есть великие провидцы;^[33]), и я не верю, что какой-либо ум, каким бы грубым он ни был, лишен некоторого слабого восприятия или признания радости от захватывающих дух вещей, поскольку, безусловно, нет никого, кто не испытывал бы инстинктивного восторга от видимости такого наслаждения.

Ибо легко продемонстрировать, что, отбросив признаки типичной красоты, удовольствие, доставляемое каждой органической формой, находится в § 4. Которое пропорционально проявлению энергии в растениях. пропорционально проявлению здоровой жизненной энергии; как в розовом кусте, отбросив все соображения о постепенном вспыхивании цвета и четком изгибе линий, которые он разделяет с облаком или снежным венком, мы находим во всем этом определенные признаки, приятные и приемлемые как признаки жизни и наслаждения в самом конкретном отдельном растении. Считается, что каждый лист и стебель выполняют определенную функцию, постоянно выполняя эту функцию, и, как кажется, *исключительно* для пользы растения и наслаждения им. Это правда, что размышление покажет нам, что растение

живет не только для себя, что его жизнь - это жизнь благодеяния, что оно как дает, так и получает, но никакое ощущение этого не смешивается с нашим восприятием физической красоты его форм. Те формы, которые кажутся необходимыми для его здоровья, симметрия его листочков, гладкость стеблей, яркая зелень побегов, рассматриваются нами как признаки собственного счастья и совершенства растения; они бесполезны для нас, за исключением того, что они доставляют нам удовольствие от нашего сочувствия растению, и если мы видим увядший, сморщенный или изъеденный червями лист, мы говорим, что он уродлив, и чувствуем, что это очень болезненно, не потому, что это ранит *нас*, а потому, что это, кажется, ранит растение и наводит нас на мысль о том, что оно вредит растению. о боли, болезнях и неудаче жизни в *этом*.

То, что количество получаемого нами удовольствия точно пропорционально появлению энергии и чувствительности у растения, легко доказать, наблюдая за действием тех, которые демонстрируют признаки этого в наименьшей степени, как, например, любой из нецветущих кактусов. Массы у них тяжелые и простые, рост медленный, различные части сросшиеся друг с другом, как будто они скреплены пряжкой или приколоты друг к другу, а не растут друг из друга (обратите внимание на странное наложение плодов у многих из них, например, у опунции, на тело растения, так что это выглядит как вздутие или болезнь), и часто им противостоит резкое усечение линий, как у *cactus truncatophylla*. Все эти обстоятельства настолько совпадают, что лишают растение признаков жизни, что мы получаем от него больше ощущения боли, чем красоты; и все же даже здесь острота углов, симметричный порядок и сила шипов, свежий и ровный цвет тела серьезно рассматриваются как признаки здорового состояния, наша боль усиливается из-за их отсутствия и бесконечно усиливается, если пятна и другие проявления ушиба и гниения нарушают ту маленькую жизнь, которой, по-видимому, обладает растение.

Ракообразным, как и омарам, крабам, скорпионам и т. Д., присущи те же особые признаки животных, которые в значительной степени лишают их красоты, которую мы находим у представителей высших порядков, так что мы вынуждены искать их красоту в отдельных частях и сочленениях, а не во всем животном.

Теперь я хочу особо подчеркнуть читателю, что все эти ощущения красоты растения возникают из нашей бескорыстной симпатии к § 5. Эта симпатия бескорыстна и не имеет отношения к пользе.его счастье, а не из какого-либо представления о присущих ему качествах, которые могут принести нам пользу, и даже не из нашего признания в нем какого-либо морального состояния, кроме простого счастья; ибо такое признание относится ко второму действию теоретической способности (сравните § 2), а не к симпатической части, которую мы сейчас исследуем; так что мы даже обнаружите, что в этом отношении в тот момент, когда мы начинаем смотреть на любое создание как на подчиненное какой-то внешней цели, чувство органической красоты частично утрачивается. Таким образом, когда нам говорят, что листья растения заняты разложением углекислоты и приготовлением кислорода для нас, мы начинаем смотреть на это с некоторым безразличием, как на газометр. Он превратился в машину; часть нашего ощущения его счастья исчезла; эманация присущей ему жизни больше не чиста. Изгибающийся ствол, раскачивающийся взад и вперед на ветру над водопадом, прекрасен, потому что он приносит счастье, хотя для нас он совершенно бесполезен. Тот же самый ствол, срубленный и переброшенный через ручей, утратил свою красоту. Он служит мостом, — он стал полезным; он живет не для себя, и его красота исчезла, или то, что он сохраняет, является чисто типичным, зависящим от его линий и цветов, а не от его функций. Распилили его на доски, и хотя теперь он

приспособлен для постоянного использования, вся его красота утрачена навсегда или будет восстановлена лишь частично, когда гниение и разруха снова выведут его из употребления и предоставят природе порастить бархатным мхом и разнообразным лишайником, которые снова могут наводить на мысли о неотъемлемом счастье и окрашивать его заплесневелые бока оттенками жизни.

Я думаю, есть что-то особенно прекрасное и поучительное в этом бескорыстии теоретического факультета и в его отвращении ко всякой полезности, основанной на причинении боли или уничтожении любого существа, ибо в таком служении друг другу, которое согласуется с сущностью и энергией обоих, они находят удовольствие, как в укрытии скалы травой и питании травы ручьем.

Но еще более отчетливым доказательством того, что это действительно выражение счастья, которого мы ищем в органической форме для нашего первого удовольствия, является § 6. Особенно в отношении животных. можно найти в том, как мы относимся к телесному строению животных: прежде всего, следует отметить, что ничто не вызывает столь сильного и мучительного ощущения уродства, как любой шрам, рана, уродство или несовершенство, которые кажутся несовместимыми с легкостью и здоровьем животного; и что, хотя в овощах, где нет непосредственного ощущения боли, мы не испытываем такого сильного чувства уродства. сравнительно мало страдают от наростов и неровностей, но иногда даже восхищаются ими и любят их, как дети дубравы, а иногда считают их более интересными, чем неповрежденные состояния, как, например, искривленные и узловатые стволы деревьев; однако малейшее приближение к чему-либо подобному в животной форме расценивается § 7. И это разрушается из-за очевидности механизма. с сильным ужасом, просто из-за чувства боли, которое оно передает. И, во-вторых, следует отметить, что всякий раз, когда мы препарируем тело животного или представляем его как препарированное и заменяем в своих идеях удовольствие от животного аккуратностью механического приспособления; в тот момент, когда мы сводим удовольствие к изобретательности, а волю - к рычагам, в этот момент исчезает всякое чувство красоты. Возьмем, к примеру, движение конечности страуса, которое прекрасно до тех пор, пока мы видим его быстро поднимающимся над песками пустыни, и прослеживаем в его поступи презрение к лошади и ее всаднику, но оно бесконечно утратило бы свою впечатляющуюсть, если бы мы могли видеть, как пружинящая связка попеременно дергается взад-вперед над бугорком в скакательном суставе. Возьмем еще раз действие спинного плавника племени акул. Пока мы наблюдаем равномерную энергию движения во всем кадре, взмах хвоста, изгиб тела и мгновенное опускание спины, чтобы избежать сопротивления воды при повороте, сохраняется высокое ощущение органической силы и красоты. Но когда мы препарируем спинной плавник и обнаруживаем, что его верхний луч удерживается на своем месте колышком в выемке у его основания, и что когда плавник нужно опустить, колышек приходится вынимать, а когда его поднимают, вставлять снова; хотя мы преисполняемся удивления от изобретательности механического приспособления, все наше чувство красоты исчезает, и не восстановится до тех пор, пока мы снова не увидим, как плавник играет на теле животного, очевидно, исключительно по своей собственной воле, с жизнью, текущей по его лучам. По прекрасному указанию Создателя все эти механизмы скрыты от глаз, хотя и открыты для исследования, и во всем, что проявляется внешне, мы, кажется, видим его присутствие, а не его работу, и таинственное дыхание жизни, а не манипулирование материей.

Поскольку, следовательно, из всех свидетельств следует, что именно чувства счастья мы в первую очередь желаем в органической форме, то из рассуждений очевидно, что наиболее красивыми будут те формы (всегда, заметьте, оставляя за скобками типичную красоту), которые проявляют наибольшую силу и кажутся способными к наиболее быстрому и радостному ощущению. Отсюда мы находим градации красоты от кажущейся непроницаемости шкуры и медлительности движений слона и носорога, от грязных занятий стервятника, от земной борьбы червя до блеска бабочки, жизнерадостности жаворонка, стремительности олененка и лошади, от прекрасной и царственной чувствительности человека.

Итак, до сих пор теоретические способности связаны со счастьем животных, и их применение зависит от культивирования привязанностей^{§ 8}. Второе совершенство теоретической способности в том, что касается жизни, - это справедливость морального суждения. только. Давайте теперь посмотрим, как это связано с моральными функциями животных и, следовательно, как это зависит от развития каждого морального чувства. Нет ни одного органического существа, но в своей истории и привычках оно должно служить примером или иллюстрацией для нас какого-то морального совершенства или недостатка, или какого-то пункта Божьего провиденциального правления, который нам необходимо знать. Таким образом, функции и судьбы животных распределяются между ними с разнообразием, которое демонстрирует нам достоинство и результаты почти каждой страсти и вида поведения, некоторых грязных и ленивых, тоскующих и несчастных; некоторых алчных, беспокойных и жестоких; некоторых всегда серьезных и трудолюбивых и, я думаю, несчастных в своем бесконечном труде, существ, подобных пчеле, которые накапливают богатства и не могут сказать, кто их соберет, и других, занятых, как ангелы, бесконечными делами любви и восхваления. Из которых, когда мы в правильном состоянии ума, мы почитаем тех, кто прекраснее всех, чьи функции наиболее благородны, будь то как одни, из простой энергии, или как другие, из морального уважения, так что мы с ненавистью смотрим на мерзость ленивца, и коварство гадюки, и ярость гиены: с почетом, подобающим их земной мудрости, мы относимся к серьезному муравью и неутомимой пчеле; но с полным осознанием священной функции мы смотрим на племена с пылающим оперением и хоровым голосом.^[34] И так, какой урок мы могли бы получить за наше земное поведение от пресмыкающихся и трудолюбивых тварей, был преподан нам тем земным царем, который сделал серебро в Иерусалиме в виде камней (но впоследствии стал менее богатым по отношению к Богу). Но из уст небесного Царя, которому негде было преклонить голову, мы узнали, какой урок мы должны извлечь из тех высших созданий, которые не сеют, не жнут и не собирают в житницы, ибо их Небесный Отец кормит их.

Из-за^{§ 9} нам очень трудно взглянуть на это справедливо взвешенное суждение о моральных функциях животных племен. Как это затруднено. независимые и часто противоположные характеры типичной красоты, которые среди них, как кажется, распределены произвольно, так что самые свирепые и безжалостные часто облачаются в самые яркие цвета и усиливаются самыми благородными формами, с тем единственным исключением, что, насколько я знаю, ни в одном ленивом животном нет высокой красоты, но даже среди хищных его характеры в высшей степени присущи тем, кто выслеживает и преследует, и в равной степени удалены от тех, кто скрытно и тихо прячется в зарослях тростника и болот. Но только тот разум полностью дисциплинирован в своей теоретической силе, который может, когда захочет, отбросить симпатии и отвращения, с которыми идеи разрушительности или невинности приучают нас относиться к животным племенам, а также те более низкие симпатии и антипатии, которые возникают, я думаю, из большего или меньшего сходства способностей животных с нашими

собственными, может стремиться к удовольствиям типичной красоты вплоть до чешуи аллигатора, колец змеи и суставов жука; и опять же, с другой стороны, независимо от впечатлений, которые мы испытываем. обладая типичной красотой, прими от каждого создания, большого или малого, наиболее важные уроки, преподанные его положением в творении как страдальца или карателя, как смиренного или властвующего, как порочной привычки или возвышенных устремлений, а также от нескольких совершенств, которые все они иллюстрируют или которыми обладают: мужества, настойчивости, трудолюбия или интеллекта, или, что еще выше, любви и§ 10. Влияние моральных знаков на выражение. терпение, и верность, и радость, и никогда не утомляющая похвала. То, что моральные совершенства действительно порождают, пропорционально их выражению, инстинктивно ощущаемую мгновенную красоту, лучше всего доказывается сравнением тех частей животных, в которых они определено выражены, как, например, глаз, из которых мы найдем самые уродливые, в которых нет ни выражения, ни жизни вообще, кроме трупоподобного взгляда, или неопределенного бессмысленного сверкания, как в некоторых источниках света, у сов и кошек, и главным образом у насекомых, и у всех существ, у которых глаз кажется скорее внешним оптическим инструментом, чем членом тела, с помощью которого эмоции и добродетели души могут проявляться. быть выраженным (как в первую очередь у хамелеона), потому что кажущийся недостаток чувствительности и жизнеспособности в живом существе - самое болезненное из всех желаний. И рядом с ними по уродливости идут глаза, которые действительно обретают жизненную силу, но только за счет выражения сильной злобности, как у змеи и аллигатора; и рядом с ними, к злобности которых добавляется достоинство тонкости и пронизательности, как у рыси и ястреба; и затем, уменьшая злобность и увеличивая выражения всеохватности и решимости, мы приходим к глазам льва и орла, и, наконец, полностью уничтожая злобность, к ясному глазу травоядных племен, в котором превосходство хищных животных проявляется в большей степени. красота всегда заключается прежде всего в большей или меньшей мягкости, как у газели, верблюда и быка, и во вторую очередь в большем или меньшем интеллекте, как у лошади и собаки, и, наконец, в мягкости и интеллекте как у человека. И снова, взяв рот, другой источник выражения, мы находим его наиболее уродливым там, где его нет, как в основном у рыб, или, возможно, там, где, не приобретая особой экспрессии любого рода, он становится грозным орудием разрушения, как опять же у аллигатора, а затем, за счет некоторого усиления экспрессии, мы переходим к птичьим клювам, в которых за счет различных способов расположения нижних челюстей получается больше, чем обычно предполагается (сравните клювы утки и орла), и оттуда мы переходим к тонко развитым губам плотоядных, которые, тем не менее, теряют эту красоту. у них есть такие действия, как рычание и кусание, и от них мы переходим к более благородным, потому что более нежным и разумным, действиям лошади, верблюда и олененка, и так далее до человека, только в ртах низших животных этот принцип менее прослеживается, потому что они способны лишь в незначительной степени к самовыражению и используются главным образом как инструменты, причем с низкой функцией, тогда как у человека рот наиболее определенно дан как средство выражения, за пределами и сверх своих низших функций. Сравните замечания сэра Чарльза Белла по этому поводу в его Эссе о экспрессии и сравните рот негритянской головы, приведенный им (стр. 28, третье издание), с ртом Святой Екатерины Рафаэля. Я буду иллюстрировать тему дальше после предоставления уст одного из демонов Орканьи в ад, с выступающими резцами, и, что рыбы и свиней, в противовес чисто graminivorous и человеческие формы, но на данный момент достаточно для моей цели, чтобы настаивать на один великий принцип, что, где бы выражение возможно, и uninterfered с персонажами

типичных красоте, которые путают эту тему чрезвычайно что касается рта, (для типичного красоты плотоядных губах по-крупному, хотя он существует в очень малой степени в клювах птиц,) где, - говорю я, эти соображения не мешают, красотой животного, находится в точной пропорции к сумме моральные или интеллектуальные добродетели, которые он выражает, и там, где красота существует вообще, есть какая-то добродетель, к которой он в силу, как об этом Льву в глаза обусловлена не его жестокостью, но его серьезность и кажущаяся интеллекта, а из львиной пасти своей прочности и чувствительности, а не зубовой скрежет, ни морщин на ее гнев, и дальше следует отметить, что в интеллектуальной или нравственной добродетели, мораль-это те, которые присутствуют в большинстве красоты, так что нежные глаза газели честнее, чем более пристальный взгляд мужчины, если его будут недобрыми.

О параллельном воздействии экспрессии на растения мало что можно отметить, поскольку простое наименование предмета не может не привести к бесчисленным выводам § 11. Как и в растениях. иллюстрации на ум каждому читателю: только то, что, как мы видели, они были менее восприимчивы к нашей сочувственной любви из-за отсутствия у них способности к наслаждению, поэтому они менее открыты чувствам, основанным на выражении моральной добродетели, из-за их отсутствия воли; так что даже на те из них, которые смертельны и недобры, мы смотрим не без удовольствия, тем более что это их злое действие не может быть выражено ими внешне, а только известно нам эмпирически; так что из внешних проявлений растений есть только те, которые мы видим. немногие, но в некотором роде хороши и, следовательно, прекрасны, например, в смирении, скромности и любви к местам и вещам, в протягивании своих рук и пожатии своих усов; и в энергии сопротивления, и в терпении к страданиям, и в благодеянии друг к другу в тени и защите, а для нас также в ароматах и фруктах (ибо их целебные свойства, какими бы важными они ни были для нас, имеют не больше внешнего смысла или кажутся менее заметными, чем их свойства смертных или опасных).

Откуда, в общем, глядя на все царство органической природы, мы обнаруживаем, что наша полном объеме, получив его красота зависит прежде на чувствительность § 12 перепросмотра. и тогда от точности и пробным камнем верности сердца и в его моральных суждений, так что это надо, что надо не только любить всех существ, но достоинства их в том порядке, который по Божьим законам, а не согласно нашим собственным человеческим страстям и пристрастиям, не смотря настремительность и сила, и хитрость, а не за терпение и доброту, а тем более увлеченный своей враждебности и жестокости друг к другу, ни, Если возможно, избежать, вмешательство в работу природы, и, когда мы вмешиваемся для получения услуг, исходя из болезненного состояния животного или растительного так и индуцированные; ибо мы видим каждый день теоретический факультет полностью уничтожена в тех, кто заинтересован в конкретных животных, их восторг в результаты собственного обучения, и тщетно напрягая любопытства новых форм, таких как природа никогда не ставила, как отвратительными типами, например, что мы видим на полном серьезе искали любителей кроликов и голубей, и постоянно у лошадей, подменяя истинные и сбалансированный красотой, свободным существом некоторые патологическое развитие единой державы, как стремительности в гонщика, за счет, в определенной мере, животного здоровой Конституции и тонкость форме; и так радости садоводов в порче растений; так что во всех случаях мы должны остерегаться таких мнений, как кажется, в любом случае относится к человеческой гордости, или даже благодарен или пагубное влияние вещей на себя, и чтобы привести ум свободным, и вне себя, смиренно, и все

всегда в этом благородном установке паузы выше других невидимых существ, ближе к Богу, чем те, которые мы авторитетно проводить, и оттуда, глядя на них, и проверка чистоты нашего нравственного видения глубины и полноты, и постоянства в свете Божьей любви, ибо она охватывает их, и гармония его святым законам, что навсегда принести милость от грабежа, и религия от гнева.

[31] Soldanella Alpina.

[32] Я бы попросил мистера Ландсира, прежде чем он представит нам еще каких-нибудь извивающихся выдр или визжащие стаи, поразмыслить, что больше всего достойно созерцания в собаке - это ее свирепость, или в выдре - ее агония, или в человеке - ее победа, вряд ли достигнутая даже с помощью его более проницательных жестоких союзников над бедным маленьким существом, ловящим рыбу, длиной в фут.

[33] Сравните Мильтона.

"Они при ее появлении распускались
И, тронутые ее справедливым отношением, становились еще радостнее"

[34]

"Тип мудрецов, которые парят, но никогда не странствуют,
Верные родственным точкам небес и дому".

(Вордсворт.—К жаворонку.)

ГЛАВА XIII.

ЖИЗНЕННОЙ КРАСОТЫ.—ВО-ВТОРЫХ, КАК РОДОВОЕ.

До сих пор мы наблюдали выводы теоретического факультета относительно отношений счастья и более или менее возвышенных§ 1. Красота выполнения назначенной функции у каждого животного. функция, существующая между различными категориями органических существ. Но мы должны продолжить исследование еще дальше и понаблюдать, какие впечатления от красоты связаны с более или менее совершенным выполнением назначенной функции различными особями одного и того же вида. Теперь мы больше не призваны выносить суждения о достоинстве занятия или благородном расположении духа; но поскольку и занятие, и способности известны, и положение животного и его обязанности установлены, мы должны рассматривать его только в этом отношении, сравнивая с другими особями его вида, и определять, насколько достойно оно выполняет свои обязанности; обладает ли оно достаточным количеством яда, если скорпион, или если тигр, то достаточной силой, или если голубь, то достаточной невинностью, чтобы справедливо занять свое место в творении и прийти к совершенному представлению о голубе, тигре или скорпионе.

Следует помнить, что при первом, или симпатическом, действии теоретической способности мы получаем удовольствие от признаков простого счастья в живых существах. Во второй теоретической операции сравнения и суждения мы сделали себя такими судьями низших созданий, какими Бог создал Адама, когда они были приведены к нему для получения имени, и мы допускали красоту в них по мере того, как они более или менее достигали того стандарта морального совершенства, по которому мы проверяем себя. Но, в-третьих, мы должны снова спуститься с судилища и, принимая как должное, что каждое творение Божье в некотором роде доброе и имеет долг и особое действие, провидчески сопутствующие всеобщему благополучию, мы должны с этой верой взирать на это занятие и природу каждого и получать удовольствие от всего их совершенства и пригодности для исполнения долга, который они должны выполнять, и от их полного исполнения его: и поэтому мы должны получать удовольствие и находить красоту в великолепном соединении челюстей ихтиозавра для ловли и удержания, и в том, что они могут делать. в приспособлении льва для прыжков, и саранчи для уничтожения, и жаворонка для пения, и в каждом создании для совершения того, для чего Бог создал его. Это истинное удовольствие от восприятия совершенного функционирования низших созданий я поместил на последнее место среди совершенств теоретических способностей, касающихся их, потому что оно обычно приобретает последним, как из-за смирения и доверчивости сердца, которых оно требует, так и потому, что оно подразумевает знание привычек и строения каждого создания, которыми мы можем обладать лишь в несовершенном виде.

Идеальная *идея* формы и состояния, в которых полностью развиваются все свойства вида, называется идеалом вида. § 2. Слово "идеальный" имеет два значения. Либо оно относится к действию воображения. Вопрос о природе идеальной концепции видов и о способе, которым разум приходит к ней, был предметом стольких дискуссий и источником стольких затруднений, главным образом из-за того прискорбного различия между идеализмом и реализмом, которое заставляет большинство людей представлять идеальное противоположным реальному и, следовательно, *ложным*, что я считаю необходимым попросить читателя обратить самое пристальное внимание на следующие положения.

Любое произведение искусства, представляющее не материальный объект, а ментальную концепцию материального объекта, является идеальным в первоначальном смысле слова; то есть оно представляет идею, а не вещь. Любое произведение искусства, представляющее или реализующее материальный объект, является, в первоначальном смысле этого термина, неидеальным.

Следовательно, идеальные произведения искусства в этом первом смысле представляют собой результат акта воображения и хороши или плохи пропорционально здоровому состоянию и общей силе воображения, действия которого они представляют.

Неидеальные произведения искусства (кропотливое создание которых называется реализмом) представляют реально существующие вещи и хороши или плохи пропорционально совершенству изображения.

Все совершенно плохие произведения искусства можно разделить на те, которые, претендуя на образность, не несут на себе печати воображения и, следовательно, фальшивы, и те, которые, претендуя на репрезентативность материи, упускают из виду репрезентативность и, следовательно, являются недостоверными.

У большинства наблюдателей вошло в привычку рассматривать искусство как репрезентацию материи и обращать внимание только на полноту репрезентации; и именно этим взглядом на искусство я ограничил аргументы предыдущих разделов настоящей работы, в которых, будучи вынужденным выступить против выводов критики, полностью основанной на реалистической системе, я был вынужден встретить эту критику на ее собственных основаниях. Но большая часть произведений искусства, особенно тех, которые посвящены выражению идей красоты, являются результатом деятельности воображения, и их ценность зависит, как уже говорилось, от здорового состояния воображения.

Следовательно, нам необходимо, чтобы прийти к выводам относительно ценности таких работ, определить и исследовать природу способности к воображению и, во-первых, определить, каковы признаки или условия ее существования вообще; и, во-вторых, каковы свидетельства ее здорового и действенного существования, к рассмотрению которых я приступлю во втором разделе настоящей части.

Но помимо этого есть и другое значение слова "идеальный", и именно оно нас здесь интересует. Очевидно, что до тех пор, пока мы § 3. Или совершенствуем тип.используем это слово для обозначения того искусства, которое представляет идеи, а не вещи, мы можем использовать его как истинно относящееся к искусству, представляющему идею Калибана, а не реального Калибана, так и к искусству, представляющему идею Антиноя, а не реального Антиноя. Ибо это такое же воображение, которое представляет чудовище, как и то, которое представляет человека. Если, однако, Калибан и Антиной являются существами одного и того же вида, и форма одного не содержит полностью развитых типов или признаков вида, в то время как форма другого представляет большую их часть, то говорят, что последний является формой более идеальной, чем другой, как более близкое приближение к общей идее или концепции вида.

Теперь очевидно, что это употребление слова "идеальный" гораздо менее точно, чем другое, от которого оно происходит, поскольку оно основано на предположении § 4. Этот последний смысл, насколько он неточен, еще предстоит сохранить. что совокупность всех признаков вида в их совершенном развитии не может существовать иначе, как в воображении. Ибо, если оно может реально существовать, неправильно называть его идеальным или воображаемым; было бы лучше называть его характерным или общим и приберечь слово "идеальный" для обозначения результатов работы воображения либо над совершенными, либо над несовершенными формами.

Тем не менее, слово "идеальный" было так давно и общепринято в этом смысле, что я думаю, что лучше продолжать его использовать, только для того, чтобы читатель был внимателен к различию в значении, соответствующем обсуждаемому предмету. Поэтому в настоящее время,используя его как выражение благородной родовой формы, указывающей на полное совершенство создания во всех его функциях, я хочу исследовать, насколько это восприятие существует или может существовать в природе, а если не в природе, то как мы можем его обнаружить или вообразить.

Итак, когда мы хотим прийти к истине, лучше всегда обращаться к знакомым примерам, где разум вряд ли будет подвержен влиянию какого-либо пункта 5 Идеальной формы. Во-первых, у

низших животных. возвышенные ассоциации или любимые теории. Поэтому давайте сначала зададимся вопросом, какого рода идеальную форму можно приписать блюдцу или устрице, то есть соответствуют ли все устрицы общему понятию или идее устрицы в целом. Я полагаю, что, хотя в отношении размера, возраста и вида питания между ними может быть некоторая разница, все же среди тех, которые имеют полный размер и здоровое состояние, будет найдено много таких, которые соответствуют условиям устрицы во всех отношениях, и это настолько идеально, что мы не смогли бы, объединив признаки двух или более вместе, получить более совершенную устрицу, чем любая из тех, которые мы видим. Я полагаю также, что из множества здоровых рыб, птиц или зверей одного и того же вида было бы нелегко выбрать особь, превосходящую все остальные; и при сравнении двух или более более благородных примеров вместе не прийти к представлению о форме, превосходящей форму того или другого; но что, хотя случайности, связанные с более обильной пищей или более подходящим жилищем, могут вызвать у них некоторые различия в размерах, силе и окраске, тем не менее, вся общая форма была бы представлена многими, и никакое искусство не смогло бы ни добавить к ней, ни уменьшить от нее.

Поэтому вряд ли правильно использовать слово "идеал" для обозначения общих форм этих созданий, примеры которых мы видим на практике; но если это так, то § 6. В чем согласуется. Если использовать это, то следует четко понимать, что их идеальность заключается в полном развитии всех сил и свойств существа как такового, и несовместима со случайным или несовершенным развитием и даже с большим отклонением от среднего размера, идеальный размер не является ни гигантским, ни миниатюрным, но предельным величием и полнотой пропорций в определенной точке, превышающей средний размер; ибо, поскольку больше особей всегда не дотягивают до общего размера, чем превышают его, общий размер выше среднего. И это совершенство создания неизменно включает в себя максимально возможную степень всех тех свойств красоты, как типичных, так и жизненно важных, которыми ему предназначено обладать.

Давайте теперь понаблюдаем за условиями идеальности овощей. Насколько я понимаю, из большого количества примул или фиалок это хотя бы одна или § 7. Идеальная форма для овощей. две могут быть крупнее, чем все остальные, большей части будет вполне достаточно первоцветов и фиалок. И что мы не смогли, ни изучая, ни комбинируя фиалки, придумать фиалку получше, чем многие другие на клумбе. И так в целом о соцветиях и отдельных членах всех овощей.

Но среди целых форм сложных растений, таких, например, как дубы, существует очень большое и постоянное различие: некоторые из них мы считаем прекрасными дубами, например, в парках и местах, где за ними ухаживают и все идет своим чередом, а некоторые - всего лишь бедными и жалкими дубами, за которыми некому было ухаживать, и они были вынуждены поддерживать себя сами.

То, что мы должны определить, заключается в том, можно ли предсказать идеальность только для прекрасных дубов, или же бедные и средние дубы также могут рассматриваться как идеальные, то есть соответствующие условиям дуба и общему понятию дуба.

Теперь есть разница между позициями, занимаемыми животными и растениями при сотворении мира, и, следовательно, в расположениях, с которыми мы рассматриваем § 8. Разница в положении между растениями и животными. их; что животные, будучи по большей

части подвижными, способны как жить там, где они выбирают, так и добывать ту пищу, которую они хотят, и выполнять все условия, необходимые для их здоровья и совершенства. По этой причине они ответственны за такое здоровье и совершенство, и мы были бы недовольны и обижены, если бы не нашли этого как у одного человека, так и у другого.

Но с растениями дело, очевидно, обстоит иначе. Они предназначены для того, чтобы занимать множество мест, сравнительно непригодных для них, и заполнять § 9. Допускает разнообразие в идеале первого. заполнять все пространства, где требуются зелень и прохлада, и украшения, и кислород, и это без особого отношения к их комфорту или удобству. Теперь, для растения было бы тяжело, если бы после привязки к определенному месту, где оно действительно очень востребовано и является великим благословением, но где у него достаточно дел, чтобы жить, откуда оно не может двигаться, чтобы получить то, что оно хочет или любит, но вынуждено протягивать свои несчастные руки туда и сюда в поисках свежего воздуха и света, и прокладывать себе путь среди камней, и нащупывать пропитание в недоброжелательной почве; я говорю, для растения было бы тяжело, если бы при всех этих недостатках его привлекали к ответственности за его внешний вид и придирались к нему из-за того, что это не растение. прекрасное растение в своем роде. И таким образом, мы находим, что для того, чтобы нельзя было проводить недоброжелательных сравнений между одним и другим, растениям не назначается фиксированного числа, положения и пропорции членов, которые предписаны у животных (и любое отклонение от которых в них непростительно), но постоянно изменяющиеся количество и положение, даже среди более свободно растущих образцов, допуская, следовательно, всевозможные вольности тем, у кого есть враги, с которыми нужно бороться, и это никоим образом не умаляет их достоинства и совершенства.

Таким образом, у деревьев нет совершенной формы, которую можно было бы зафиксировать или рассуждать как идеальную; но это всегда идеальный дуб, который, каким бы бедным, измученным голодом или замученным бурей, все же считается, что в определенных обстоятельствах он сделал все, чего можно было ожидать от дуба.

Таким образом, идеалом паркового дуба является то, на что я ссылался в заключении предыдущей части этой работы: полноразмерный, единый конечный изгиб, равный и симметричный ряд ветвей с каждой стороны. Идеалом горного дуба может быть что угодно, искривленное, наклоненное, раздробленное и обремененное камнями, лишь бы, несмотря на все свои невзгоды, оно сохраняло достоинство дуба; и, действительно, я считаю этот вид дерева более идеальным, чем другие, поскольку благодаря его усилиям и борьбе раскрывается больше его природы, несокрушимой силы, терпения в ожидании и изобретательности в получении желаемого, и, таким образом, проявляется больше сущности дуба, чем при более удачных условиях.

И здесь, таким образом, мы, наконец, находим причину того факта, который мы уже дважды отмечали, что возвышенное или кажущееся улучшенным § 10. Идеальная форма овощей, разрушенных в результате культивирования. состояние растения или животного, вызванное вмешательством человека, не является истинным художественным идеалом этого.^[35] Доктором Гербертом было хорошо показано,^[36] что многие растения встречаются отдельно на определенной почве или подпочве в диком состоянии не потому, что такая почва благоприятна для них, а потому, что только они способны существовать на ней, и потому, что все опасные конкуренты устраняются из-за ее негостеприимства. Теперь, если мы выведем растение из

этого положения, которое оно с трудом переносит, и снабдим его землей и будем поддерживать вокруг него температуру, которая ему нравится; в то же время лишив его всех соперников, которых в таких условиях природа могла бы ему навязать, мы действительно получим великолепно развитый образец растения, колоссального по размеру и великолепной организации, но мы совершенно утратим в нем тот моральный идеал, который зависит от правильного выполнения им назначенных функций. Оно было задумано и создано Божеством для укрытия тех уединенных мест, где не могло бы жить ни одно другое растение; для этого оно было наделено мужеством, силой и несравненными способностями к выносливости; следовательно, его характер и слава заключаются не в собственном ненасытном и праздном чувстве превосходства за счет других существ, полностью уничтоженных и выкорчеванных исключительно для его блага, но в правильном выполнении им своего тяжелого долга; и в стремлении вперед, в те места безнадежной надежды, где оно одно может свидетельствовать о доброте и присутствии Духа, который прорезает реки среди скал, как он покрывает долины кукурузой: и там, на его переднем крае, и только там, где у него ничего не отнимают и ему не причиняют вреда, и где ничто не может ни отнять часть его чести, ни узурпировать его трон, его сила, и справедливость, и цена, и благодать в очах Божьих заслуживают истинного уважения.

Когда я впервые увидел альпийскую солданеллу, о которой уже говорилось, она росла великолепных размеров на солнечном альпийском пастбище среди § 11. Пример у солданеллы и ранункюса. блеяние овец и мычание крупного рогатого скота, связанное с обилием *geum montanum* и *ranunculus pyrenaе*. Я заметил это только потому, что это было ново для меня, и не заметил никакой особенной красоты в его раздвоенном цветке. Несколько дней спустя я нашел его в одиночестве, среди гряды высоких облаков и завывания ледниковых ветров, и, как я и описывал, пробивающимся сквозь край лавины, которая, отступая, оставила новую почву коричневой и безжизненной, словно обожженной недавним пожаром; растение было бедным и слабым и, казалось, истощенным своими усилиями, но именно тогда я понял его идеальный характер и увидел его благородную функцию и порядок славы среди созвездий земли.

Возможно, при выращивании ранункюс гласиалис можно было бы превратить из бледного, как у трупа, в более чистый белый цвет и добиться более разветвленных и возвышенных неровных листьев. Но идеал растения можно найти только в последних, рыхлых камнях морены, только там; мокрые от холодных, недобрых капель ледниковой воды и дрожащие, когда рыхлая и крутая пыль, к которой оно прилипает, время от времени поддаются, содрогаются и осыпаются у его корней.

И если спросить, насколько эта концепция предельной красоты идеальной формы согласуется с тем, что мы ранее утверждали относительно § 12. Красота покоя и блаженства, насколько это согласуется с таким идеалом. приятность проявления блаженства в творении, пусть будет замечено и навсегда сохранено, что правильное и подлинное счастье каждого создания заключается в самом выполнении его функции и в тех усилиях, посредством которых развиваются его сила и присущая ему энергия; и что покой, о котором мы также говорили как о необходимом для всякой красоты, есть, как тогда было заявлено, покой не истощения, не роскоши, не нерешительности, но покой великолепной энергии и бытия; в действии покой божественный. спокойствие доверия и решимости; в покое сознание выполненного долга и одержанной победы, и этот покой и это блаженство могут иметь место как среди испытаний и

бурь, так и у вод утешения; они исчезают только тогда, когда создание либо неверно себе, либо страдает от обстоятельств, неестественных и пагубных для его существа, и для борьбы с которыми оно не было ни приспособлено, ни предопределено. Следовательно, тот покой, который действительно великолепен, - это отдых серны, затаившей дыхание на своем гранитном ложе, а не загнанного быка над кормом, и то счастье, которое действительно прекрасно, заключается в выдерживании тех пробных испытаний, которые назначены для испытания каждого создания, доброе оно или злое; и в полном выполнении каждого полученного им приказа, и в максимальном использовании каждой силы и дара, которые оно получило от своего Бога.

Следовательно, задача художника в его стремлении к идеальной форме состоит в том, чтобы достичь точного знания, насколько это в его силах, о § 13. Идеальность искусства. характер, привычки, особые добродетели и обязанности каждого вида существ; вплоть до камня, ибо существует идеальность камней в зависимости от их вида, идеальность гранита, сланца и мрамора, и именно в предельном и наиболее возвышенном проявлении такого индивидуального характера, порядка и использования состоит вся идеальность искусства. Чем осторожнее он подбирает нужный вид мха к его любимому стволу и правильный вид сорняка к необходимому камню, отмечая определенные и характерные листья, соцветия, семена, трещины, цвет и внутреннюю анатомию всего, тем по-настоящему идеальной становится его работа. Всякое смешение видов, всякая небрежная передача характера, всякая неестественная и произвольная ассоциация вульгарны и неидеальны пропорционально своей степени.

Следует, однако, отметить, что природа иногда в какой-то мере сама § 14. Насколько это связано со способностями к воображению. скрывает эти общие различия, и когда она их демонстрирует, то обычно в масштабе, слишком малом, чтобы за ним могла уследить человеческая рука.

Поиск и закрепление родовых различий в их скрытии и проявление их в более широком и осязаемом масштабе - это одна из полезных операций воображения, о которой мы сейчас поговорим.^[37]

Родовые различия, которые обычно проявляются в искусстве иным способом, чем при их естественном возникновении, в этом отношении более строго и истинно идеальны в искусстве, чем в реальности.

Остается только отметить, что из всех созданий, существование которых включает рождение, прогресс и распад, идеальность - это § 15. Идеальность, как принадлежащая эпохам и условиям. предсказуемая на протяжении всего их существования, так что они совершенны по отношению к предполагаемому периоду своего существования. Таким образом, существует идеал младенчества, юности, старости, смерти и разложения. Но когда об идеальной форме вида говорят или представляют ее в общих чертах, под формой понимается тот период, когда родовые признаки развиты в совершенстве, и предшествующий началу их упадка. В этот период в них обычно наиболее сконцентрированы все признаки жизненной и типичной красоты, хотя расположение и пропорции этих признаков варьируются в разные периоды: юность обладает большей энергичной красотой и возраст покоя; юность типичной внешней справедливости и возраст расширенного и неземного морального выражения; младенец, опять же, в какой-то мере искупает грацией недостаток силы, так что уравновешенное великолепие создания продолжается в торжественной смене, возможно, даже

"Наполняясь все больше и больше хрустальным светом,
По мере того как задумчивый вечер переходит в ночь".

Однако до сих пор мы ограничивались исследованием идеальной формы у низших животных и обнаружили, что для ее достижения не требуется ни сочетания форм, ни напряжения фантазии, а только простой выбор из тех, что представлены естественным путем, вместе с тщательным исследованием и анатомированием привычек этих существ. Я боюсь, что мы придем к совершенно иному выводу, рассматривая идеальную форму человека.

[35] Я говорю здесь не о тех растительных условиях, которые имеют особое отношение к человеку, а о семенах и плодах, сладость и мучнистость которых, по-видимому, в значительной степени даны не ради растения, а ради него самого, и на которые, следовательно, распространяется нарушение гармонии творения, причиной которого он был, и их сладость и большая мера пользы могут быть получены только его искупительным трудом. Его проклятие пало на кукурузу и виноградную лозу, и дикий ячмень теряет свою всхожесть, так что он может есть хлеб в поте лица своего.

[36] Журнал Общества садоводов. Часть I.

[37] Сравните раздел II. Глава IV.

ГЛАВА XIV.

ЖИЗНЕННОЙ КРАСОТЫ. — В-ТРЕТЬИХ, В ЧЕЛОВЕКЕ.

Пройдя таким образом постепенно через все категории и области творения и пройдя тот прекрасный ряд счастливых Божьих созданий, которые § 1. Состояние человеческого создания полностью отличается от состояния низших животных. "не прыгай, но приготовь пир, где все гости сидят рядом, и ни в чем нет нужды", не обнаружив ни недостатка, который могло бы восполнить человеческое изобретение, ни вреда, который могло бы исправить человеческое вмешательство, мы приходим, наконец, к тому, чтобы встретиться лицом к лицу с самими собой, ожидая, что в созданиях, созданных по образу Божьему, мы должны найти красоту и завершенность более утонченную, чем в птицах. о воздухе и о вещах, которые проходят по морским тропам.

Но теперь взгляните на внезапную перемену по сравнению со всем прежним опытом. Среди индивидуумов расы больше нет равенства или подобия, распределенной справедливости и неизменного типа, видимого в каждом, но зловещее разнообразие и ужасная печать различной деградации; черты лица, изуродованные болезнью, затемненные чувственностью, охваченные страстью, измученные бедностью, омраченные печалью, заклеянные раскаянием; тела, поглощенные ленью, сломленные трудом, измученные болезнями, обесчещенные нечестивым использованием; интеллекты без силы, сердца без надежды, умы земные и дьявольские; наши кости полны грехов нашей юности, небеса обнажают наше беззаконие, тела, опозоренные нечестивым использованием. земля восстает против нас, корни высыхают внизу, а ветка

обрубаются вверху; хорошо только для нас, если, увидев в зеркале это наше естественное лицо, мы не захотим сразу забыть, что мы за люди.

Здесь, наконец, есть кое—что, и даже слишком много, для того, чтобы наш недолговечный разум и притупленное восприятие смогли достичь, будь то в § 2. Какое место здесь для идеализации.серьезный факт или в поиске внешнего образа красоты: - отменить работу дьявола, вернуть телу грацию и силу, уничтоженные унаследованной болезнью, вернуть духу чистоту, а интеллекту хватку, которой они обладали в Раю. Итак, прежде всего, эта работа, как бы ее ни рассматривали, ни в коем случае не является плодом воображения. Мы разбиты, и почти все разорваны на куски; но то небольшое благо, которым мы должны искупить свою вину, должно быть извлечено из старого затонувшего судна, хотя бы оно было разбито и засыпано песком; а не с того необитаемого острова гордыни, на котором дьяволы разделились первыми, а мы - после них: и поэтому единственное восстановление тела, которого мы можем достичь, - это не быть придуманным нашими фантазиями, а быть собранным из таких неповрежденных и ярких остатков старой печати, какие мы сможем найти и соединить, и поэтому идеал черт, как мы можем себе представить, должен быть воплощен в жизнь. добрую и совершенную душу, которую можно увидеть в них, можно постичь не воображением, а путем видения и протягивания лучшей части души к той, сладость и доброту которой она должна сначала познать в себе, прежде чем сможет сильно желать или правильно находить признаки этого в других.

Я говорю "много желаю" и справедливо нахожу, потому что нет ни одной души, настолько опустившейся, которая не почувствовала бы в какой-то мере впечатления душевной красоты в человеческих чертах и не возненавидела бы в других свое собственное подобие, а сама по себе презирала бы то, что из себя создала.

Итак, об обычном процессе, посредством которого достигается реализация идеальной телесной формы, достаточно объяснений во всех трактатах по искусству, § 3. Как достигается концепция телесного идеала.и это настолько хорошо понято, что мне не нужно долго задерживаться, чтобы рассмотреть это. До сих пор как зрение и знание человеческой формы, чистейшей расы, осуществляется с младенчества постоянно, но не чрезмерно во всех упражнениях достоинства, не в повороты и напрягая ловкости, но и в естественные упражнения бег, литье, или верхом; упражнялись в выносливости, а не в тягость, потому что затвердевает и разлагается тело, но и природные трудности, превратности зимы и лета, холода и тепла, но в климате, где ни один из них не сильной; в окружении известной степени права роскошь, чтобы как-то смягчить и облагородить форм прочностью; до сих пор, а взгляд все это может привести к психическим случае то, что является правильным в человеческой форме так остро, как уметь абстрагироваться и совместить из лучших образцов таким образом, то, что было самым совершенным в каждой, до сих пор греческий задуманное и достичь идеальной физической форме: и на греческом способы его достижения, а также на то, что Он производится, в качестве идеального примера он, в основном обитают те писатели, чье мнение по этому поводу у меня собираются; совершенно упуская из виду, что мне кажется наиболее важным отделения дознания, а именно, влияние к добру или злу разума на телесные формы, Крушение самого ума, и способы, с помощью которых мы можем воспринимать его восстановление.

Теперь о действии разума на тело и доказательствах этого § 4. Модификации телесного идеала под влиянием разума. Во-первых, об интеллекте.это можно рассматривать в следующих трех основных разделах.

Во-первых, функционирование интеллектуальных способностей по возможности, в порядке резка и рубка их и удаление с них признаков чувственности и праздности, в которой они притупляются и омертвело, и подмена энергии и интенсивности вакансии и безвкусицы, (с помощью которого хочет лишь лица многих представительниц прекрасного пола являются совершенно разграблена, и вынесли ценности,) и по остроте данной глаз и тонкой лепке и разработки в области надбровных дуг, которые эффекты сэр Чарльз Белл также отметил желательность и противостояние брутального вида, (стр. 59, третье издание;) только этого ему не достаточно заметил, что есть определенные достоинства интеллекта в определенной мере согласованы друг с другом, как, например, в большой тонкостью, с большой полнотой, и высокие аналитические с высокой силой воображения, или что, по крайней мере, если они совместимы и совместимы, их признаки по возможности не совпадают, так что внешний вид не может выразить, не в меру, выразив ни; а так есть отдельные достоинства внешний вид соответствует более постоянная занятость или несколько преобладающих потенциала мозга, как пронзительную свежесть, или открыть и отражающих полноту глаза и лоб, и что всеми этими достоинствами формы являются идеальными, только те самые Так какие признаки из достойнейших умственными способностями, несмотря на то, что они будут, мы в настоящее время не остановиться, чтобы спросить.

Второй момент, который следует учитывать при изучении влияния разума на тело, - это способ действия и связь моральных чувств с § 5. Во-вторых, о моральных чувствах.интеллектуальные силы, а затем их совместное влияние на телесную форму. Итак, воздействие правильных моральных чувств на интеллект всегда на благо последнего, ибо невозможно, чтобы эгоизм рассуждал правильно в каком-либо отношении, но должен быть слеп в своей оценке достоинства всех вещей, ни гнев, поскольку он подавляет разум или возмущает его, ни чувственность, поскольку она разрастается и душит его, ни возбуждение, поскольку у него нет времени сравнивать вещи вместе, ни вражда, поскольку это должно быть несправедливо, ни страх, поскольку это все преувеличивает, ни хитрость и обман, поскольку то, что добровольно не соответствует истине, вскоре станет таковым невольно: но великие мыслители обладают самообладанием, невозмутимым доверием, глубокой Любовью и Верой, которая, поскольку она выше Разума, лучше всего держит бразды правления со своего высокого трона: так что сильно заблуждаются те, кто думает, что правильное развитие даже интеллектуального типа возможно, если мы сначала не обратимся к высшим источникам красоты. Тем не менее, хотя в своем действии *на* них моральные чувства, таким образом, возвышают умственные способности, все же в своем соединении с ними они, по-видимому, занимают в своей полноте такое пространство, что поглощают и затмевают все остальное, так что одновременное проявление того и другого в некотором роде невозможно; по этой причине мы иногда находим моральную часть в полном развитии и действии без соответствующего расширения интеллекта (хотя никогда без его здорового состояния), как у Вордсворта,

"В столь важный час
посещения Живого Бога
Мысли не было";

только я думаю, что если мы заглянем достаточно далеко, то обнаружим, что это не разум сам по себе, а непосредственный акт и усилие трудоемкой, борющейся и несовершенной интеллектуальной способности, с которой несовместимы высокие моральные эмоции; и что, хотя мы не можем, пока мы глубоко чувствуем, здраво рассуждать, все же я сомневаюсь, что, *за исключением* случаев, когда мы глубоко чувствуем, мы можем когда-либо полностью понять; так что это всего лишь лазание и кротообразное прокалывание, а не сидение на их центральном троне или появление на свет интеллектуальных способностей, которые полное сердечное чувство не позволяет. Следовательно, в признаках выражения лица это только резкие линии, застывшие очертания и впадины, которые говорят о прошлых усилиях и болезненности умственного приложения, которые несовместимы с выражением моральных чувств, ибо все это является дурным предзнаменованием; но не полное и безмятежное развитие привычного командования во взгляде и серьезной мысли во лбу, только они, в их унисоне с признаками эмоций, § 6. Та красота, которой они наделяют, смягчается и постепенно смешивается с чувством вины. спокойствие и авторитет более благородного происхождения. Но о сладости, которую эта высшая безмятежность (счастья) и достоинство, которые этот высший авторитет (Божественного закона, а не человеческого разума) может и должен запечатлеть на чертах, было бы бесполезно говорить здесь подробно, ибо я полагаю, что и то, и другое признано всеми, и что нет никакой другой красоты, кроме их, которой люди отдают долговому повиновению: во всяком случае, если не обнаружить сочувствия, словами не объяснить, какими божественными чертами и сиянием проявление благочестия и милосердия сформирует и позолотит самое суровое и холодное лицо, ни то, ни другое. в какую тьму их уход погрузит самых прекрасных. Ибо нет такой добродетели, проявление которой, даже на мгновение, не придало бы новой красоты чертам лица, и не только им, но и всему телу, действуют как интеллект, так и моральные способности, ибо даже все движения и жесты, какими бы незначительными они ни были, различаются по своим способностям в зависимости от ума, который ими управляет, и за мягкостью и решительностью справедливых чувств следует изящество действий, а через продолжение этого - изящество формы, которому нельзя научиться или которого нельзя достичь никакой дисциплиной.

Третий момент, который следует учитывать в отношении телесного выражения психического характера, заключается в том, что существует определенный период в § 7. Как культура души пагубно вмешивается в телесный идеал. культура души, когда она начинает мешать некоторым типичным признакам красоты, принадлежащим телесному каркасу, возбуждению интеллекта, истощающему плоть, и моральному энтузиазму, прокладывающему себе путь к небесам через истощение глиняного сосуда; и что в этом указании на подчинение смертного бессмертной части есть идеальная слава, возможно, более чистого и высокого уровня, чем у более совершенной материальной формы. Я думаю, мы более благородно воспринимаем слабое присутствие Павла, чем светлое и румяное лицо Даниила.

Теперь следует отметить, что при рассмотрении этих трех направлений ментального воздействия мы несколько раз были вынуждены обратиться к § 8. Несоответствие между воздействием умственных добродетелей на форму. воздержитесь от определенных выводов из-за очевидного несоответствия определенных совершенств и красот, к которым они ведут, как, во-первых, различных видов интеллекта друг другу; и, во-вторых, моральных способностей интеллектуальным (и если бы мы отдельно исследовали моральные эмоции, мы бы обнаружили определенные несоответствия и среди них), и, опять же, культуры души в целом и телесных совершенств. Таких несоответствий мы не нашли бы ни в одном другом совершенстве

животного. Сила или проворство собаки не противоречат ее проницательности, равно как физический труд муравья или пчелы не разрушает остроту их инстинктов. И эта особенность соотношения совершенств человека является не результатом его падения или греховности, а свидетельством его большего благородства и добродетели § 9. Это признак доброго намерения Бога по отношению к расе. Бога по отношению к нему. Ибо индивидуумы каждой расы низших животных, не предназначенные поддерживать друг с другом те отношения милосердия, которые являются привилегией человечества, не приспособлены к оказанию друг другу помощи, восхищения или поддержки из-за различий в силе и функциях. Но любовь человеческой расы возрастает из-за их индивидуальных различий, а единство творения, как мы видели ранее, из-за всякого единства, становится совершенным благодаря тому, что у каждого есть что отдавать и получать, он связан с остальными тысячами различных потребностей и благодарностей, смирение в каждом радуется восхищению в своем собрате тем, чего он не находит в себе, и каждый в некотором отношении дополняет свою расу. Следовательно, исследуя признаки идеального типа человечества, мы не должны предполагать единичности этого типа, и все же, с другой стороны, мы должны осторожно различать различия, предположительно существующие в совершенном состоянии, и различия, возникающие в результате непосредственного действия адамитского проклятия. Из которых первые являются различиями, которые связывают, а вторые - разделяют. Ибо, хотя мы можем предположить идеальное или совершенное человеческое сердце и совершенный человеческий разум, одинаково приспособленные к восприятию любого правильного ощущения и следованию любому порядку истины, все же, поскольку одним назначено быть у власти, а другим - в повиновении, одним - выполнять отдельные функции, а другим - относительные, одним получать, а другим отдавать, некоторым учить, а некоторым открывать; и поскольку все эти разновидности должностей не только мыслимы как существующие в совершенном состоянии человека, но, кажется, почти подразумеваются им, и, во всяком случае, не могут быть устранены иначе, как полным изменением его конституции и зависимости, которыми воображение не может овладеть; таким образом, существуют привычки и способности к самовыражению, вызванные этими различными § 10. Последующее разделение и различие идеалов. Должности, которые допускают множество отдельных идеалов равного совершенства, в соответствии с функциями созданий, так что существует идеал власти, суждения, привязанности, разума и веры; также невозможно достичь какой-либо комбинации этих идеалов, не то чтобы предполагалось, что справедливый судья неспособен к привязанности, а царь неспособен к повиновению, но поскольку невозможно, чтобы какая-либо сущность, кроме Божественной, в одно и то же мгновение была одинаково восприимчива ко всем эмоциям, тем эмоциям, которые по праву и порядку чаще всего побеждают, то и то и другое оставляет желать лучшего. Они оставляют отпечаток их обычного присутствия на теле и делают индивида все более и более восприимчивым к ним пропорционально частоте их преобладающего повторения; к этим причинам отличительного характера следует добавить различия в возрасте и поле, которые, хотя и кажутся имеющими более ограниченное влияние, не могут быть изгнаны ни из одного человеческого представления. Давид, румяный и светловолосый, с камнем избавления в руке, не более идеален, чем Давид, опирающийся на старость Барзиллая, возвращающийся наказанным в свой царственный дом. И те, кто подобны ангелам Божиим на небесах, все же не могут быть воспринимаемы как настолько ассимилированные, что их различные переживания и привязанности на земле будут тогда забыты и не окажут никакого воздействия: нельзя представить, чтобы ребенок, рано взятый на свое место, носил там такое тело или имел такие мысли, как прославленный апостол, который завершил свой путь и сохранил веру на земле. И

поэтому, какие бы совершенства и подобие любви мы ни приписывали испытанным или увенчанным созданиям, между ними все же есть разница в звездной славе; различия в изначальных дарах, хотя и не в том, чтобы пользоваться ими до прихода их Господа; различия в устройствах испытаний и доверия, печали и поддержки, как в их собственных внутренних, изменчивых сердцах, так и в их положении обнаженности или покоя, в тени тыквы и палящем солнце, в призыве в разгар дня или в одиннадцатый час, в доме, снятом с крыши верой, и в облаках, разверзшихся откровением: различия в предупреждении, в милостях, в болезнях, в знамениях, во время призыва к ответу; как только все они являются тем, что не от них, но даром неизменной милости Божьей. "Я отдам этому последнему то же, что и тебе".

Следовательно, следует заметить, что то, что мы должны решительно изгнать из человеческого облика в наших поисках его идеала, не является § 11. *Последствия* адамитского проклятия следует отличать от признаков его непосредственного действия. все, что в конечном итоге может быть отнесено к адамитам, подпадает под его причину, но только непосредственное действие и присутствие разлагающей силы или греха. Ибо нет такой части нашего восприятия природы, и не может быть в вечности, на которую каким-либо образом не повлияло грехопадение, и это никоим образом не привело к деградации, ибо обновление в божественности Христа является более благородным состоянием, чем когда-либо в Раю, и все же на протяжении вечности это должно подразумевать и относиться к непослушанию, и к испорченному состоянию греха и смерти, и к страданиям самого Христа, можем ли мы представить, что какая-либо искупленная душа на мгновение забывает или вспоминает без печали? Также непостижимы чередования радости и такой печали, которые для нас являются лишь как бы мягкостью и безмолвием в пульсе бесконечного блаженства, несовместимого с состоянием даже непавших, ибо ангелы, радующиеся покаянию, не могут не чувствовать непостижимой боли, поскольку они тщетно пытаются снова и снова, не могут ли они сильно согреться § 12. Которые только и должны быть изгнаны из идеальной формы. сердца с задумчивыми в своем роде крыльями. Таким образом, мы не должны изгонять из идеального лица свидетельства печали, или прошлых страданий, или даже прошлого и побежденного греха, но только непосредственное проявление любого зла или непосредственную холодность и пустоту любой доброй эмоции. И, следовательно, в упомянутом выше состязании между телом и душой нам часто приходится указывать на тело как на побежденное и изношенное, со следами тяжелой борьбы и горькой боли на нем, и все же никогда не умаляя чистоты его идеала; и поскольку ни одно человеческое изображение не во власти обосновать или постичь бесчисленные модификации опыта, страдания и разделенных чувств, которые сформировали и начертали свои неизгладимые образы в различном порядке на каждом человеческом лице, поэтому ни один правильный идеал не может быть достигнут ни каким сочетанием черт, ни каким формированием и переплавкой черт. отдельные красавицы вместе взятые, и уж тем более без задуманной модели или примера; но есть совершенный идеал, который должен быть создан из *каждого* лица вокруг нас, на челе которого есть письмена и печать ангела, восходящего с Востока,^[38] путем серьезного изучения и проникновения в написанную историю, а затем удаления клякс и наслоений, в результате чего мы все еще видим во всем человеческом видимое и мгновенное действие непобедимого греха.

Теперь я не вижу, как можно обойти какой-либо из этапов аргументации, с помощью которой мы пришли к этому выводу, и все же это было бы трудно § 13. Идеальную форму можно получить только с помощью портретной живописи. утверждать что-либо более прямо противоположное обычному учению и практике художников. Обычно можно услышать, что портретная живопись

выступает против стремления к идеальности, и все же мы обнаруживаем, что ни одно лицо не может быть идеальным, если оно не является портретом. Однако в этом общем принципе есть определенные модификации, которые мы должны сейчас изложить; давайте, однако, сначала рассмотрим его немного подробнее и выведем его практические следствия.

Это, во-первых, то, что стремление к идеализму в человечестве, как и к идеализму в низшей природе, может быть успешным только при соблюдении § 14. Примеры среди величайших идеальных Мастеров. самое постоянное, терпеливое и скромное воспроизведение реальных моделей, сопровождаемое тем серьезным умственным и зрительным изучением каждой, которое может интерпретировать все, что на ней написано, распутать иероглифы ее священной истории, раздвинуть завесу телесного храма и правильно измерить отношения добра и зла, борющихся внутри него за господство, ^[39] что все, сделанное без такого изучения, должно быть поверхностным и презренным, что обобщение или сочетание индивидуальных характеров приведет не столько к исправлению, сколько к потере этого, и, за исключением определенных случаев, которые мы сейчас отметим, бесполезна и пресна, даже если это не причиняет боли из-за недостатка правды, что в наши дни часто в какой-то мере и происходит, ибо мы действительно находим вокруг себя лица, в которых достаточно недостатка жизни или здорового характера, чтобы оправдать что угодно. И что за привычка старого и великие живописцы, представляя портрет во все свои высокие произведения, я смотрю, а не как ошибки в них, но, как и источник, и корень их превосходство во всем, ибо они были слишком велики и слишком скромным, чтобы не видеть в каждом лице, о них то, что было над ними, и который не мнит из них мог сравниться ни взять место, и потому мы находим обычай портретная постоянно с ними, как портретная обучения и для целей анализа, как с Леонардо; и фактическое, исповедовал, исправных, трудолюбивый портреты мужчин своего времени, а с Раффаеле, и Тициана, и Tintoret; и портрет любви, а с Фра Бартоломео Савонаролы, и Симона Мемми Петрарки, Джотто и Данте, и Джентиле Беллини любимого воображение Дандоло, и с Раффаеле постоянно; и портрета в реальном прямо-таки необходимостью моделей, даже в их благородной работы, а также практика Ghirlandajo постоянно, а Мазаччо и Раффаеле, и явно из людей высшей и чистейшей идеальной цели, так снова, Джотто, и в его характеристика иноческий головы, Анджелико, и Джон Беллини, (внимание, особенно Св. Кристофера в сторону могучего изображение Святого Иеронима, в Венеции) и так все: что практика действительно является опасной тенденцией для мужчин издевательств над разумом, который использовал такие модели, как и куда они должны не так, как Липпи и поврежденные Раффаеле; и встречается часто в более невыгодном положении среди мужчин, который выглядел не на свои модели с интеллектуальной или любовного проникновения, но и за их пределами, или, возможно, зло взяло и оставил хорошее, как Тициан в этой академии учиться в Венецию, которая называется Святого Иоанна, и всех трудящихся вообще, насколько я знаю, после Раффаеле время, как Гуидо и Сарасси, есть и другие: но это все-таки необходимо, и Стерлинг основе всех идеал арт ни какой великий человек никогда не смог обойтись без него, и не мечтали делать без него, даже до конца его дней.

И поэтому нет большего признака крайней нехватки жизненных сил и надежды в школах наших дней, чем этот § 15. Злые результаты противоположной практики в наше время. несчастная привлекательность и одинаковость, под которыми они маскируют, или, скорее, на которые они обменивают, в своей чечевичной жажде, все права первородства и силу природы, каковая привлекательность, прекрасно выкованная и сотканная в кабинете, из пустых голов, пока она едва ли не улучшает блоки, на которых примеряются платья и прически в витринах

парикмахерских и книгах модистки, не может не вызывать отвращения у любого человека, чьи глаза, хотя бы в какой-то мере, открыты божественности бессмертной печати на обычных чертах лица. которую он встречает на дорогах и изгородях ежечасно и мгновенно, превосходя все усилия по зачатию как всю силу реализации, будь это трижды Рафаэлле, даже когда нет великолепия свадебного наряда.

Итак, что касается использования модели и ее ценности во всех видах искусства, от высшего до низшего. Но использование модели - это не § 16. Правильное использование модели. все. Его нужно использовать определенным образом, и от этого выбора правильного или неправильного пути зависят все наши цели, ибо искусство, которое не имеет силы без модели, приобретает пагубную и злую силу, если модель используется неправильно. Что такое правильное использование, было, по крайней мере, установлено, если не полностью объяснено, в аргументации, с помощью которой мы пришли к общему принципу.

Мы утверждали, что истинного идеала можно достичь только путем устранения непосредственных признаков греха на лице и теле. Итак, как же распознать и отделить признаки греха?

Никакая интеллектуальная операция здесь ни к чему. В § 17 нет никаких рассуждений, с помощью которых можно было бы проследить признаки порочности. Идеальная форма может быть достигнута только любовью. движения мышц или черты лица; нет ни знания, ни опыта, ни усердия сравнения, которые могли бы принести пользу. Здесь, как и во всей деятельности теоретического факультета, восприятие полностью морально, это инстинктивная любовь и цепляние за линии света. Ничто, кроме любви, не может прочесть буквы, ничто, кроме сочувствия, уловить звук, нет чистой страсти, которую можно понять или изобразить, кроме как чистотой сердца; грязное или тупое чувство увидит себя во всем и осудит богохульства; оно увидит Вельзевула в изгнании бесов, оно найдет своего бога мух в каждой алебастровой коробочке с драгоценной мазью. Негодование ревности по отношению к Богу (немезиде) оно примет за гнев против человека, веры и почитания ему будет не хватать, как непонимания, милосердие оно превратит в похоть, сострадание - в гордыню, против каждой добродетели оно пойдет наперекор, подобно Семее, бросающему пыль. Но праведный христианский разум точно так же найдет свой собственный образ, где бы он ни существовал, он будет искать то, что любит, и извлекать это из всех притонов и пещер, и он будет верить в его существование, часто когда он не может его видеть, и всегда отводить глаза от созерцания суеты; и так он будет с любовью покрывать все недостатки и неровности человеческого сердца, как снег с небес покрывает твердые, черные и изломанные горные скалы, верно повторяя их формы, и в то же время улавливая свет, делающий их прекрасными, а это, должно быть, крутой и изломанный путь. действительно, неприветливая скала, которую она не может покрыть.

Итак, этого духа в мире всегда будет недостаточно, и люди не могут ни дать, ни научить ему, и поэтому от него мало пользы § 18. Выводимые практические принципы. настаивайте на этом дальше, только я могу отметить некоторые практические моменты, касающиеся идеального обращения с человеческой формой, которые могут пригодиться в наши бездумные дни. Я уже говорил, что нет такого лица, которое художник не мог бы сделать идеальным, если бы захотел, но то тонкое чувство, которое выявляет все хорошее, что есть в любом данном выражении лица, может быть приобретено только через интерес к другим вещам, помимо искусства. Но существуют определенные общие признаки зла, которые могут быть восприняты самым грубым

чувством, и привычка различать и отбрасывать которые одновременно облагородила бы школы искусства и привела бы со временем к большей остроте восприятия по отношению к менее объяснимым признакам душевной красоты.

Те признаки зла, которые обычно наиболее проявляются у человека § 19. Выражения, в основном разрушающие идеальный характер. 1. Гордость. черты характера примерно делятся на эти четыре вида: признаки гордости, чувственности, страха и жестокости. Любое из них разрушит идеальный характер лица и тела.

Итак, первое из них, гордыня, является, пожалуй, самым разрушительным из всех четырех, поскольку это самая глубокая и изначальная история всех грехов; и § 20. Портретная живопись древней и современной. это основание также от необходимости глупость, потому что в лучшем случае, то есть при заземлении на просто оценки нашего собственного возвышения или превосходства над другим, но это не означает, что наши глаза смотрят только вниз и никогда не поднимается выше своего собственного мера, ибо нет человека, настолько возвышенны в своем положении, ни возможностей, но он должен быть скромным в мышлении облака жилья и Дальнего взгляда ангельского интеллекта над ним, и в восприятии того, что есть бесконечность вещей, он не должен знать, ни даже его, так как он стоит по сравнению с тельцем, от чего он может достичь, и тем не менее он может вообще понять не одна; не говорить того, что злые и любят приписывать такого превосходительство, как он мог сам с собой, и думать о нем, как свой собственный, который является реальной сущностью и преступность гордость, ни тех, Вилер формы, основана на ложной оценки вещей под нами и иррациональных презрев прелести из них: но доставили в лучшем виде, все равно основания до такой степени, что нет никакого величия особенность, которую он не может уничтожить и сделать подло, так что первый шаг на пути облагораживания любого лица является избавление его от тщеславия; для которых цель не может быть ничего более противного, чем это принцип портрета, который царит у нас в эти дни, но конец, похоже, выражение тщеславия запрещено, в лицо и при всех обстоятельствах аккомпанемента, стремясь постоянно к дерзость отношения, и легкомыслие и надменность выражения, и работал дальше в смысле сопровождения мирского великолепия и хранения, вместе с оттенками или прокламации, что сделал этот человек или считает себя сделали, которые, если известно, он является безвозмездным в портрет на выставку, а если неизвестно, то обнаглели в портрете, чтобы провозгласить; откуда возник такой школы портретной живописи как должны сделать люди девятнадцатого века, позор своих потомков, а задница всех времен. Этим приемам следует противопоставить как великолепную строгость Гольбейна, так и могучую и простую скромность Рафаэля, Тициана, Джорджоне и Тинторетто, у которых доспехи не создают воина, а шелк - даму. И то, из какого чувства возникло достоинство этого портрета, лучше всего прослеживается в Венеции, где мы находим их победоносных дождей, написанных не в тяжких битвах и не в триумфальном возвращении, не с парадными тронами и занавесями, а преклоняющих колени всегда без корон и возносящих благодарность Богу за его помощь, или как священников, ходатайствующих за нацию в ее скорби. Это чувство и его результаты были так хорошо прослежены Рио,^[40] что мне нет необходимости говорить об этом дальше.

Этот второй разрушитель идеальной формы, появление чувственного характера, хотя и не менее губительный в своем воздействии на современное искусство, является скорее § 21. Во-вторых, Чувственность. Ее трудно отследить из-за особой тонкости. Ибо невозможно сказать, какими незначительными различиями правильное представление о человеческом облике отделяется от того, что сочно и мерзко: ибо корень всего - в любви и исканиях художника, который, будучи

нечистым и слабоумным, покрывает все, к чему прикасается, глиняными пятнами, как Бандинелли окутывает своего мраморного Христа мерзким запахом человеческой плоти, и как многие, кого я не буду здесь называть, среди современных; но если человек сильного ума или чистый, может пройти через все места мерзости, и ничто не останется на нем, как Микеланджело, или он все окрестит и омоет чистой водой, как наш собственный Стотард. Теперь, поскольку эта сила зависит от стремления художника и ее можно увидеть только в работах хороших и духовно мыслящих людей, тщетно пытаться учить или иллюстрировать ее, и здесь не место обращать внимание на то, каким образом она относится к представлению ментального образа вещей, а не самих вещей, о которых мы должны говорить § 22. Как это связано с нечеткостью цвета.при обработке воображения; но здесь можно отметить такой важный практический принцип, что чистота натурной живописи в очень значительной степени зависит от интенсивности и теплоты ее цвета. Ибо, если он непрозрачен, а глина холодна, бесцветна и лишена всякого сияния и ценности плоти, линии его истинной красоты, будучи строгими и упругими, станут настолько жесткими из-за потери свечения и градаций, которыми природа иллюстрирует их, что художник будет вынужден пожертвовать ими ради сочной полноты и округлости, чтобы дать представление о плоти; что, будучи сделано, разрушает идеальность формы, как и цвета, и полностью отдает все похотливости поверхности; показывая также, что художник стремился к этому, и только к этому, чтобы передать концепцию плоти. поскольку в противном случае он не взялся бы за предмет, в котором, как он знал, был бы вынужден отказаться от всех источников достоинства. Принимая во внимание, что правильное великолепие цвета одновременно подчеркивает более благородную строгость формы и само по себе очищает, подобно огню, также предоставляя художнику оправдание для выбора его предмета, поскольку можно предположить, что он написал его не из восхищения абстрактным великолепием цвета и формы, а без§ 23. И мешает его великолепие.недостойный поиск. Но простая сила совершенного и сияющего цвета в некотором роде искупит даже самую порочную склонность ума, как в высшей степени обстоит дело с Тицианом, который, хотя и лишен чувства и часто обращается с низменными сюжетами или возвышенными сюжетами низменно, как в "отвратительной Магдалине" во дворце Питти и в "Барбериго" в Венеции, все же искупает все своим великолепием оттенка, так что он не может писать совсем грубо; и с Джорджоне, у которого был более благородный и серьезный интеллект, ощущение наготы полностью утрачено, и нет ни необходимости, ни желания рисовать наготу. желания скрыться больше нет, но его обнаженные фигуры движутся среди деревьев, как огненные столбы, и лежат на траве, как хлопья § 24. Или по тяжести рисунка.солнечный свет.^[41]С другой стороны, у религиозных художников нагота, которую они были вынуждены изображать, компенсируется как строгостью формы и жесткости линий, так и цветом, так что в целом их задрапированные фигуры предпочтительнее, как во Франции в нашей собственной галерее. Но они, вместе с Микеланджело и венецианцами, за исключением Тициана, образуют большую группу, чистую по взглядам и цели, между которой и всеми другими школами, рассматривавшими обнаженную натуру, существует непреодолимая пропасть, и все остальные, по сравнению с ними, кажутся стремящимися наилучшим образом проиллюстрировать работу Спенсера.

"Из всех Божьих творений, которые украшают этот мир,
Нет ничего более прекрасного
, чем человеческое тело, как по силе, так и по форме,
Пока оно находится в трезвом управлении.

Но нет ничего более мерзкого и неприличного, чем это, Вызванное беспорядками и буйством страстей".

Однако среди этих последних, с которыми утрачена идеальность, есть некоторые более достойные, чем другие, в соответствии с той мерой окраски, которой они достигают, и § 25. Степени происхождения в этом отношении: Рубенс, Корреджо и Гвидо. они обладают властью, за что многое можно простить Рубенсу (как и нашему собственному Этти), меньше, как я думаю, Корреджо, который при меньшей кажущейся грубости обладает большей врожденной чувственностью, воплощенной с привлекательной и сочной утонченностью, и это одинаково во всех сюжетах, как, например, в Мадонне Инкоронационе над главным алтарем Сан-Джованни в Парме, голова и верхняя часть фигуры которой, ныне сохранившиеся в музее. библиотека, могла бы послужить образцом отношения и самовыражения к балетной фигурантке:^[42] и снова в "похотливой Святой Екатерине из Джорно" и в "Диане на колеснице" (обе в Парме), чтобы не назвать ни одну из его работ aim более определенно злой. Под которым снова окажутся работы, лишенные как искусства, так и приличия, как, например, "Сюзанна Гвидо" в нашей собственной галерее, и таким образом мы можем опуститься до абсолютной глины современности, только замечая во всем, как много злого и низкого в сюжете или тенденции искупается чистым и правильным по оттенку, так что я не утверждаю, что цель и задачи многих более великих художников обнаженной натуры, таких как, например, Тициан, всегда были возвышенными, но только то, что мы, которые не умеем писать § 26. И современное искусство.огненный светильник в глиняном кувшине, должен взять в наши левые руки другое оружие. И следует также отметить, что в климате, где тело может быть более открыто и часто посещается солнцем и погодой, обнаженное тело воспринимается как нечто более величественное и чистое, как не вызывающее никаких низменных идей (как это было преимущественно у греков), а также из-за того, что обнаженное тело приобретает твердость и солнечную эластичность, сильно отличающуюся от шелковистой мягкости одетых народов севера, где каждая модель обязательно выглядит как будто случайно раздетая; и, следовательно, из-за самого страха и сомнения, с которыми мы подходим к обнаженному телу, оно становится выражением зла, и для нас оно становится символом зла. эту дерзкую откровенность стариков, в которой редко отсутствовало человеческое величие, даже когда в ней отсутствовало святое чувство, мы заменили убогой, покрытой ковром, кисейной вуалью, жеманной чувственностью кудрей и хрустящих шпилек, из которой, я верю, не может выйти ничего, кроме моральной слабости и умственного паралича.

Что касается этих двух других пороков человеческого лица, выражений страха и свирепости, то на них меньше стоит обращать внимания, поскольку они проявляются лишь изредка§ 27. В-третьих, свирепость и страх. Последний, как следует отличать от страха. войти в понимание символа; только самое необходимое, чтобы сделать четкое различие между концепцией власти, деструктивности, или Величество, в материи, влияние, или агент, и собственно страх любого из них за это можно представить ужасом, не будучи в состоянии нестерпимый к опасности, и поэтому без страха, и чувство, возникающее от созерцания ужаса, сами будучи в безопасности, как в штормовом море с берега, корректнее называть трепет, а это самая благородная страсть; тогда как страх смертный и крайности, может ощущаться соблюдая все неблагородное, как падающие из окна, и без какой-либо концепции или грозное Величество в это, или несчастный случай страшный, и даже если страх чувствуется уважение вещам возвышенных, как гром, или буря брани, но стремление его уничтожить всю мощь созерцание их величия, и для замораживания и сокращения всех форм интеллекта в сотрясение кучи глины, для абсолютного

острый страх является одной из достоинств и презрение из любого источника его возникновения, и ослабляет разум и внешних подшипников тела одинаково, пусть даже и среди града § 28. Священный страх, как он отличается от человеческого ужаса. небеса и огонь, бегущий по земле. И так среди детей Божьих, в то время как там постоянно, что страх и поклонился опасений его величества, и тот священный ужас всех претензий к нему, что называется, страх Божий, но реальных и существенных страха нет, но цепляется доверия к нему, а их рок, крепость, и Избавитель, и совершенная любовь, и изгоняет страх, так что не исключено, что в то время как разум по праву наклонился над ним, там должен быть страх чего-либо земного, или сверхъестественное, и еще более страшной представляется высота его величества, тем меньше страха, они чувствуют, что живут в тени его ("от кого мне страшиться?") так что они как Давид был посвящен его страх; тогда как, с другой стороны, те, которые, если они могут помочь ему, не мыслят себе Бога, но отодвинул в сторону все мысли и память о нем, и в своем реальном ужасом и вездесущности не бойся его, не знал его, но не настоящий, острый, пронзительный, и подлый страх, не давали покоя вовек; inconceivable страх и отчаяние, что вызывает в скалах, и прячется в пыли; и, следовательно, свойственны подлость выражение ужаса, а подлость к ней отнести, во все времена и среди всех § 29. Свирепость всегда соединяется со страхом. Ее непростительность. народы, как страсти атеистические, жестокие и нечестивые. Точно так же оно всегда соединяется со свирепостью, которая из всех страстей наименее человеческая; ибо в чувственных желаниях людям свойственна распущенность, как необходимость; а в тщеславии есть интеллектуальная причина, так что, когда его видят в животном, это приятно и признак остроумия; и в страхе иногда есть необходимость и оправдание, как допустимое для предотвращения вреда; но свирепости нет ни оправдания, ни смягчения, но это чистая сущность тигра и демона, и она отбрасывает на человеческое лицо бледность, подобную бледности коня Смерти, и пеплу, исходящему от него. из ада.

Следовательно, из всех предметов, которые можно увидеть, выражения страха и свирепости являются самыми грязными и отвратительными, и § 30. Таких выражений добиваются художники бессильные и нечестивые. так там у них я не знаю, что симпатическая привлекательность для умов трусливые и базы, а то пошляк большинства народов, и так как они легко превращаются в мужчин, которые могут сделать ничего другого, они часто верили в стадо художников не способен и профан, как в той чудовищной абсорбции в первом зале Лувра, под названием Всемирный потоп, предметом которого является чистый, острый, смертельный страх; и поэтому, как правило, бессмысленных ужасов современной французской школы, икру гильотины: также есть не большой тест величия или низости ума, чем выражение его будут искать и развиваться признаки и формы мужчин в ожесточенных междоусобиц, то ли решимость и преданность, и все другие атрибуты, которые бескорыстие, который представляет собой героизм, как в воина Agasias; и горе не агитировал, ни недостойным, хотя и смертны, как Умиравший гладиатор, или жестокой жестокостью и убивали агонии, из которых самой низкой и наименее облегчать их примеры тех боях Сальватора розы, и никто, кроме человека, хлороформом и вор-бред, мог бы остановился на мгновение, не тошно, из которых я будут только имя, например, в Палаццо Питти, в котором главное действующее лицо на переднем плане стоит человек с отрезанной рукой у плеча, проходят через другие руки в грудь копьем.^[43] И многочисленные примеры того же чувства можно найти в перерисовке различных изображений Ада, столь распространенных в Италии, особенно у Орканьи на Кампо Санто, где несколько фигур около вершины, которые еще остаются нетронутыми, величественны своим суровым рисунком и выражением непреходящего отчаяния, в то время как те, что внизу, перерисованные Солаццино, зависят по своей

выразительности от потоков крови; так, в "Аду Санта-Мария-Новелла" и в часовне Арена, не говоря уже об ужасных изображениях Страстей Господних. , с помощью которого вульгарный романизм всегда стремился возбудить вялые симпатии своей необразованной паствы. Из которых оскорбил рассудим дальше некуда, сам образ и память о них загрязнения, только заметив это, чтобы всегда была болезненная склонность в католицизм в сторону созерцания телесной боли, из-атрибуция энергосбережения, которая, как и всякая другая моральная ошибка была роковой эффект в искусстве, не оставляя совсем без пятен и винить его, даже самый высокий из чистого Romanist художников, как Фра Анджелико, например, кто, по его страсти предметам, всегда настаивает на слабо телесных пыток, и, не щадя крови, и Джотто, хотя его лечение, как правило, грандиознее, а в том, что распятие над дверью монастыря Св. Марка, где кровь-это вряд ли актуально, но вопросы из ног в типичной и стандартной формы, и становится алым шнурком, который обвивали странно под О череп; только то, что эти святые люди делали для повышения, хотя в их помощи ошибаюсь, такое впечатление, и сила страданий Христовых, или святых Его, всегда в меру благородный, и следует отличать, с почтением от мерзостей неверующих живописцев следующего, как Камилло Прокаччини, в одном из его мученичества в галерее Брера в Милане, и в других подобных, чьи имена хорошо обошла стороной к читателю.

Итак, это четыре страсти, присутствие которых в любой степени на человеческом лице является деградацией. Но из всех страстей это должно быть в целом § 31. О страсти вообще. замечено, что она становится постыдной либо тогда, когда развлекается с уважением к недостойным объектам, и, следовательно, мелкой или неоправданной, либо когда сопряжена с нечестивым насилием и, таким образом, разрушает человеческое достоинство. Таким образом, горе бывает благородным или наоборот, в зависимости от достоинства объекта оплакивания и величия духа, переживающего его. Печаль от униженного тщеславия или жадности просто отвратительна, даже печаль от чувства утраты может быть низменной, если она эгоистична и безудержна. Всякое горе, искажающее черты лица, недостойно, потому что обычно оно поверхностно и, безусловно, временно, как у детей, хотя в потрясении и дрожи, отразившихся на лице сильного мужчины при внезапном и сильном горе, может быть что-то возвышенное. Горе Агари на картине Гверчино в галерее Брера в Милане отчасти достойно презрения, отчасти отвратительно, отчасти смешно; это горе не раненой египтянки, изгнанной в пустыню с судьбой нации в сердце, а § 32. Она никогда не должна выставлять себя напоказ — по крайней мере, на виду. слуга со всей работой, выгнанный за кражу чая и сахара. Обычные художники забывают, что страсть не абсолютна и не сильна сама по себе, а лишь пропорциональна слабости ума, с которым ей приходится иметь дело; и что, преувеличивая ее внешние признаки, они не возвышают страсть, а испаряют героя.^[44] Они слишком много думают о страстях, поскольку всегда одинаковы по своей природе, забывая, что любовь Ахилла отличается от любви Париса, а любовь Алкестиды - от любви Лаодамии. Использование и значение в порыве страсти не как предмет созерцания, но как это разрушает источники великой бездны человеческого разума, или показывает свою мощь и ребристые Величество, а Гор не видно в их стабильности лучшим среди катушки облака; откуда, в порядке, я думаю, что это пройдет, что все страсти, которые обретает огромную силу, так что это не как сопротивление, а как победил это существо, не противоречащих закону, является непригодным для высокого искусства, и деструктивные идеального характера лик: и в этой связи я не могу не провести Раффаеле, допустил ошибку в своем стремлении выразить страсть такая острота человеческого лица; как во фрагменте избивание младенцев в нашей галерее, (при этом, перекрасив хотя это будет, я полагаю, что цель

мастер-еще не поняли), если такие субъекты должны быть представлены на всех, их все выражение может быть дан без потери лица, как мы сейчас видим сделано с невыразимой силой по Tintoret,^[45] а мне кажется, что все предметы рода, всех человеческих страданий, резня, голод, чума, голод, преступность, лучше в главном избежать, как нерентабельных и упрочнения влияния, если не так далеко, как из страдания, намекнули, а не выражается, то можете поднять в благороднее помощи вечного бессмертного духа и любви, милосердия и самоотверженности, или когда, как на гумне Орны, и по пещере Лазаря, Ангел Господень будет видно в наказание, и его любовь будет проявляться до отчаяния людей.

Таким образом, мы в некотором роде перечислили те дурные приметы, которых наиболее необходимо избегать в поисках идеальной красоты,^[46] хотя § 33. Краткое изложение художнику эффективно поможет не знание о них, а страх и ненависть к ним; с другой стороны, не простым признанием красоты доброго и святого выражения можно проследить его тонкие черты. Сам Рафаэль, спрошенный на эту тему, дал сомнительный ответ; вероятно, он не смог бы проследить, благодаря какому раннему учению или каким эмоциям этот образ запечатлелся в его сердце. Наш собственный Бэкон, который хорошо видел невозможность достичь этого сочетанием множества отдельных красот, все же не объясняет природу того "вида счастья", которому он приписывает успех. Я полагаю, что те, кто задумал и сотворил прекраснейшие вещи, сделали это без теоретизирования, но простым трудом любви, и не смогли бы, если бы их поставили на грань рационализма, защищать все пункты того, что они сделали, но нарисовали это в свое удовольствие и на радость всем остальным, только всегда с тем уважением к совести и "страху отклониться от того, что правильно, что делает прилежных наблюдателей обстоятельств беспечными, что является кормилицей вульгарного безумия", не меньше, чем внимание Соломона к естественному развитию было самым пристальным. эффективно возвышать его над другими, ибо он проявлял благоразумие и пронизывал все до самой земли".^[47]

С таким добрым вниманием и наблюдением за моментами, когда люди испытывают теплые и справедливые чувства, как индийцы относятся к алмазу при промывке песка, и это с желанием и надеждой найти в людях истинное благо, а не с готовым тщеславием, которое мгновенно превращается в фикцию и всегда носит с собой гончарный круг (от которого в конце концов останутся только глиняные сосуды правильной формы) вместо чистого зеркала, которое может показать серафима, стоящего рядом с человеческим телом — стоящего как сигнал небесной стране:^[48] с этим вниманием и этим милосердием Нет никого из нас, кто не мог бы осветить его путь тем светильником, о котором пел Спенсер: —

"Эта красота не является, как ошибочно полагают влюбленные люди, внешней демонстрацией вещей, которая только кажется;
Но тот прекрасный светильник, от небесного луча которого исходит Тот свет, который разжигает огонь влюбленных,
Никогда не погаснет и не угаснет.
Но когда жизненные духи умрут,
она отправится на свою родную планету,
Ибо она рождена небесами и не может умереть,
являясь частицей чистейшего неба".

[38] Откр. vii. 2.

[39] Сравните Часть II. Раздел I. Глава III § 6.

[40] De la Poésie Chrétienne. Forme de l'Art. Глава VIII.

[41] Как на благородной картине в Лувре.

[42] Мадонна поворачивается спиной ко Христу и склоняет голову через плечо, чтобы принять корону, руки с нарочитой грацией сложены на груди.

[43] Compare Michelet, (Du Prêtre, de la Femme, de la Famille,) Chap. III. примечание. Он использует выражения, слишком жестокие, чтобы их цитировать; но оправдывает Сальватора ссылкой на жестокий характер Тридцатилетней войны. То, что это оправдание не имеет силы, можно доказать, сравнив обращение художника к другим сюжетам. См. Раздел II. Глава. III. § 19, примечание.

[44]

"Огонь, который усиливает выпивку до тех пор, пока она не потечет через край, По-видимому, усиливая ее, растрчивает ее впустую".

Генрих VIII.

[45] Раздел II. Глава. III. § 22.

[46] Следует заметить, что мы всегда говорили о красоте, а не о человеческом характере в его низших и преступных модификациях. Следовательно, то разнообразие характеров, которое мы признали необходимым, - это разнообразие Джотто и Анджелико, а не Хогарта. О работах, относящихся к выставке общего характера, следует говорить при рассмотрении Идей Взаимосвязи.

[47] Хукер, Книга V. Глава I. § 2.

[48]

"Каждый труп лежал плашмя, безжизненный и распластанный,
И у святого креста
Возле каждого трупа стоял человек во всем свете, серафим"

.

Эта группа серафимов, каждый из которых махал рукой,
Это было райское зрелище;
Они стояли как сигналы земле,
Каждый излучал прекрасный свет".

Древний Мореплаватель

ГЛАВА XV.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ, КАСАЮЩИЕСЯ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА.

Из источников красоты, открытых нам в видимом мире, мы теперь получили представление, которое, хотя и наиболее слабое по своему охвату и скудное по своему § 1. Нет более сильных источников эмоции красоты, чем те, которые находятся в видимых вещах. детали, тем не менее, являются общими в своем диапазоне. Никаких других источников, кроме этих видимых, мы никакими усилиями в наших нынешних условиях существования представить себе не можем. Ибо те откровения, которые были даны человечеству, вдохновенные или вознесенные на небеса о вещах, принадлежащих небесной области, были либо невыразимыми словами, которые человеку не дозволено произносить, либо по самой своей природе непередаваемыми, кроме как в образах и тенях; и невыразимыми словами, принадлежащими земле, ибо о вещах, отличных от видимых, слова, применяемые к видимому, не могут передать никакого образа. Насколько отличалась от земного золота эта чистая мостовая города, которая могла показаться глазам Святого Иоанна, мы, невосприимчивые к зрению, не можем знать; ни из-за этой странной яшмы и сардины мы не можем представить себе подобия, которое он принял, восседая на троне над кристально чистым морем; ни из-за того, что Корень Давидов казался умерщвленным среди старейшин; ни из-за того, какие изменения произошли в облике четвертого из них, ходившего в печи Твердой Мозговой Оболочки, что даже гнев идолопоклонства познал в подобии Сына Божьего. Знание, которое здесь дозволено нам, касается либо вещей только внешних, как у тех, чьи глаза вера никогда не открывала, либо той темной стороны, которую слабо показывает ее зеркало, вещей сверхъестественных, того сияния Божественной формы среди толпы смертных, которое все могут уловить, если взберутся на платан и будут ждать; невозможно сказать, сколько Божьего пребывания в доме может быть даровано тем, кто этого ищет, и насколько больше может быть открыто им при преломлении хлеба; но мы можем рассуждать только о том, что в какой-то мере открыто всем. , о том, что благодаря постоянству и чистоте привязанности можно найти в § 2. Какое несовершенство существует в видимых вещах. Как в некотором роде поддающиеся воображению. вещи и существа, окружающие нас на земле. Итак, среди всех тех вещей, красоту которых мы до сих пор исследовали, была доля несовершенства. Либо неполноценность вида, как красота низших животных, либо результат деградации, как у самого человека; и хотя, рассматривая красоту человеческого облика, мы пришли к некоторой концепции восстановления, все же мы обнаружили, что даже восстановление должно быть в некотором отношении несовершенным, поскольку неспособным охватить все качества, моральные и интеллектуальные, сразу, а также не быть освобожденным от всех признаков совершенного или перенесенного зла в прошлом. Следовательно, совершенной красоты на земле не найти, хотя часто она настолько велика, что заглушает всякую способность воспринимать; и это не должно быть законно понято с точки зрения уважения к человечеству. Но с помощью определенных операций воображения над идеями красоты, полученными от окружающих нас вещей, можно представить себе относительно сверхчеловеческих созданий (того, что больше, чем § 3. Что, однако, не влияет на наши нынешние выводы. существо, ни одно существо никогда не задумывалось) красоту в некотором роде большую, чем мы видим. Об этой красоте, однако, невозможно что-либо определить, пока мы не проследим операции воображения, которым она обязана своим возникновением, о которых можно сказать преждевременно, что они не являются творческими, что они не вызывают никаких новых идей и что вся их функция заключается лишь в определенном обращении, концентрации или способе рассмотрения впечатлений, получаемых

от внешних вещей, что, следовательно, в красоте, к которой они нас приведут, не будет найдено никакого нового элемента, а только особая комбинация или фаза тех элементов, которые мы теперь знаем, и что, следовательно, мы можем в настоящее время извлечь все выводы относительно ранга теоретического факультета, которые могут быть оправданы знанием его предмета.

Мы видели, что этот предмет можно отнести к четырем общим разделам. Это либо отчет совести, напечатанный в "вещах" § 4. Все четыре источника, из которых черпается наслаждение красотой, божественны. внешние, или это символ Божественных атрибутов в материи, или это счастье живых существ, или совершенное выполнение ими своих обязанностей и функций. Во всех случаях это нечто Божественное, либо одобряющий голос Бога, его славный символ, свидетельство его доброго присутствия, либо вызванное и поддерживаемое им послушание его воле.

Все эти предметы для созерцания таковы, что мы можем предположить, что они останутся источниками удовольствия для совершенного духа на протяжении вечности. Божественные по своей природе, они адресованы бессмертной части человечества.

Однако, прежде чем я смогу надеяться, что этот вывод будет искренне принят читателем, необходимо обратить внимание на два момента. Если это § 5. Какие возражения могут быть выдвинуты против этого вывода. моральная часть нас, к которой обращается красота, то как же так получилось, спросят они, что она вообще встречается в работах нечестивых людей, и как возможно, чтобы такие люди желали или постигали это?

С другой стороны, как получается, что люди с высокой моральной культурой часто нечувствительны к влиянию материальной красоты и слабо настаивают на ней как на инструменте воспитания души.

Я попытаюсь кратко ответить на эти два возражения, хотя и не потому, что они могут быть удовлетворительно рассмотрены без детального рассмотрения всего корпуса великих произведений искусства, на которое я намереваюсь обратить внимание в следующем томе. Ибо правильное решение этих двух вопросов действительно является конечной целью моего труда (и если бы это могло быть выполнено здесь, я бы не стал прилагать дальнейших усилий), а именно, доказать, что нечестивые люди не могут достичь высшей силы искусства; и что пренебрежение искусством как толкователем божественных вещей имело пагубные последствия для христианского мира.

Однако в настоящее время я встречаюсь только с теми возражениями, которые должны немедленно возникнуть в уме читателя.

И прежде всего, следует помнить, что на протяжении всего исследования типичной красоты я утверждал ее инстинктивную силу, моральный смысл § 6. Типичную красоту можно преследовать эстетически. Примеры. это можно обнаружить только верным размышлением. Теперь, это инстинктивное ощущение красоты варьируется по интенсивности у разных людей, будучи дано, подобно музыкальному слуху, одним больше, чем другим: и если те, кому оно дано в значительной степени, к сожалению, люди нечестивого или нерефлексирующего духа, очень возможно, что восприятие красоты должно культивироваться ими на принципах чисто эстетических и, таким образом, терять свою освящающую силу; ибо, хотя доброе семя в них полностью божественное, все же, поскольку в его прорастании нет благословения, в конце

концов, оно приносит дикий виноград. И все же этот дикий виноград хорошо различим, как смертоносные тыквы Гилгала. Во всех работах таких мужчин позором и пятном, и резкий разлад, чернее и громче, точно пропорционально моральный дефицит, из которых лучшее доказательство и мера их лечение человеческого тела, (так как в ландшафтном это почти невозможно представить определенное выражение зла) из них высшую красоту достигнута только один раз, и тогда ни системы учил художник, а самый святой монах-доминиканец из Фьезоле; и под ним опускаться все ниже и ниже в зависимости от их святости уступает, хотя и с большим или меньшим достижением то, что благородный, в соответствии с их интеллектуальной силой и серьезностью, как Раффаеле в его Святой Сесилии (только изучение страстная, глаза темные большие образуется итальянской модели) и даже Перуджино, в то, что там о его благородных грозит недостаток, неопределимое; отсутствие полной излиянии Святого Духа, что есть в Анжелико; прослеживается, я не сомневаюсь, в некоторых недостатков и скупой пороки сердца, последствия которого в его поведении было такого, чтобы дать Вазари надемся, что его ложь может держаться с ним (на противоречия, которые в основном, если не противоречие, достаточно в каждой строчке, что рука Перуджино Дрю, сравните Рио-де-ла-Роësie Chrétienne, и Отметим также, что Рио-де-Жанейро необычайно пропущенных наблюдений, что Перуджино, в его портрет самого себя в Флоренция галерея, положил свиток в руки, со словами "Timete Деум", таким образом, несомненно, свидетельствует то, что он считал своим долгом и сообщений:) и так все остальные даже священной художников, не говоря уже о нижней части тела мужчин, в которых, с одной стороны, явной чувственности и нечистоты во всем, что они стремятся к красоте, как в Корреджо, Гвидо, или, с другой стороны, хочется в меру§ 7. Как прервал ложное ощущение.чувство красоты, как Рубенс и Тициан, проявляющегося в принятии грубые типы и формы; иногда также (которые я смог найти экземпляры в Новое время) в отсутствие доказательств восторга в том, что они делают; так что, после того как они вынесли какой-то проход превышения красоты, они будут страдать некоторым диссонансом точку, чтобы помешать ему, и он не повредит им, как если бы они имели удовольствие в том, чтобы было лучше, но делала это вдохновенно, что было невыгодно для них, как глухие люди могут не притронулся к инструменту с чувством в сердце, которое еще возвращает не внешне на них, и поэтому не знаем, когда они играют неправильно: а иногда и полным отсутствием выбора, ибо выбор любви В все правильно закаленные мужчины, не то что невежественные и наглые выбор, который отвергает половина природа как пустой права, но это чисто выбор, который выбирает сразу все; и там, где этого хочет, мы можем видеть людей, идущих вверх и вниз по безводным местам, не находя покоя, снова и снова делает что-то благородное, и не следил за этим делом, но обитающий в следующее мгновение на что-то нечистое или нерентабельных с прежней интенсивностью и все же нетерпение, так что они никогда не задумывались и не посочувствовал, и при этом они слепят все, они приводят нет; а потом, под эти снова, мы находим других, на чьи работы появились явные признаки злой волей, плохо репрессированных, и тогда невозможно избежать, и, наконец, вечный поиск и питающийся ужасом и безобразием, и нечистоты греха, а особенно в Сальватора и Караваджо, и более низкой голландской школ, только в эти последние менее болезненно, так как они теряют свои villainous в жестоком и ужасу преступности в своем идиотизме.

Но, во-вторых, следует отметить, что мы также не можем с уверенностью сказать, какие моменты чистого чувства или устремления могут возникнуть у людей разумных § 8. Величие и истина иногда поддерживаются Божеством и изрекаются в злых людях и через них.очевидно холодные и потерянные, и нам неизвестно, какими инструментами и какими странно звучащими

голосами Бог может предпочесть сообщать добро людям. Мне кажется, что многое из того, что является великим и полезным для всех людей, было сотворено теми, кто не намеревался и не осознавал того добра, которое они творили, и что многие могучие гармонии были исполнены инструментами, которые были немymi или диссонирующими, но Бог знал их остановки. Дух Пророчества заключался в алчности Валаама и непослушании Саула. Можем ли мы убраться с этой страницы ту притчу, в которой он сказал, что увидел видение Всемогущего, впавшего в транс, но с открытыми глазами, хотя мы знаем, что меч его наказания был тогда остро заточен в ножнах под ним на равнинах Моава? или мы не будем оплакивать вместе с Давидом щит, брошенный на горах Гелвуа, того, кому Бог дал *другое сердце* в тот день, когда он повернулся спиной, чтобы уйти от Самуила? В наши обязанности не входит ни пренебрегать, ни всегда обращать внимание на характер или поступки людей, но принимать от всех них и твердо держаться того, что мы можем доказать хорошим и считаем предназначенным для нас. Мы знаем, что все хорошее, что есть в них, само по себе божественно, и где бы мы ни видели добродетель усердного труда и самоотдачи единственной цели, где бы мы ни находили постоянные ссылки на Писания о естественной красоте, это, по крайней мере, мы знаем, велико и хорошо, это, мы знаем, не даруется советом Божиим бесцельно и не поддерживается без результата: их толкование мы можем принять, в их труд мы можем войти, но они сами должны обратить на это внимание, если то, что они делают, не имеет ни благого намерения, ни какой-либо ссылки на Подателя всех даров. Эгоистичные в своем трудолюбии, необузданные в своей воле, неблагодарные за Дух, который пребывает на них, они все же могут быть ведомы этим Духом, куда бы ни пожелал Правитель; невольными орудиями они могут стать для блага других; невольно они могут благословлять Израиль, сомнительно смущать Амалика, но в этом будет их слава и, несомненно, их наказание.

Я полагаю, что смогу, кстати, в последующих расследованиях доказать этот недостаток и изучить его источники, а не § 9. Второе возражение, возникающее из-за холодности христиан к внешней красоте, совершенно верно (учитывая, что все рассуждения о характерах людей должны быть вероломными, наши знания в этой области столь же порочны, сколь и скудны, в то время как даже живя с ними, невозможно проследить действие или оценить ошибки великих и замкнутых умов), но, по крайней мере, достаточно, чтобы установить общий принцип на таких фактических основаниях, которые могут удовлетворить тех, кто требует практического доказательства (часто в какой-то мере невозможного) вещей, в рациональном следствии которых вряд ли можно сомневаться. В настоящее время было бы бесполезно сдавать экзамен, для которого у нас нет материалов; и я продолжаю, следовательно, замечать ту другую и противоположную ошибку христиан, которые думают, что в работе теоретического факультета мало пользы или ценности, не то чтобы я в настоящее время либо чувствую себя способным, либо что здесь самое место для обсуждения этого обширного вопроса о влиянии вкуса (как это называется) на умы людей и национальной ценности его преподавания, но я хотел бы кратко ответить на то возражение, которое может быть выдвинуто против реального морального достоинства факультета, что многие христиане, кажется, сами по себе лишены этого и даже не одобряют этого в других.

Шиллер в своих "письмах об эстетической культуре" сказал, что чувство прекрасного никогда не мешало выполнению ни одного долга.

Хотя эта грубая и непостижимая ложь вряд ли будет принята кем-либо в столь многих терминах, учитывая, что таких совершенно потерянных мало, кроме § 10. Причины этой холодности

кроются в тревогах мира. Эти тревоги надрываясь и уголовного. что они получают, и знаю, что они получают, в определенные моменты сила какая-то, или упрек от *appealings* окружающего мира; и что это не возможно для христианина человек, чтобы пройти через столько руд природных земле, с виду тихим и правильно сбалансирован, не получая силы и надежды с какой-то камень, цветок, лист, ни звука, ни без чувства росы, падающие на него с неба; и хотя, я говорю, эта ложность не полностью и с точки зрения признался, но это, кажется, частично и практически так много делают и учат, даже святых людей, которые в рекомендуя любви Бога к нам, ссылаются, но редко в тех вещах, в которых она наиболее обильно и сразу показали, хотя они настаивают на него давать хлеба, и одежды, и здоровье, (которые он дает все низшие существа,) они требуют от нас, чтобы не поблагодарить его за то, что слава его произведения, которые он разрешил нам самостоятельно воспринимать: они нам часто медитировать в шкафу, но они посылают нас нет, как у Айзека, в поле, даже, они обитают наобязанность самоотречение, но они проявляют не радовать. Для этого есть причины, разнообразные, в тяжелом труде и борьбе серьезного ума, который в своих усилиях по поднятию людей из полной утраты и нищеты часто имеет лишь мало времени или расположения обращать внимание на что-либо большее, чем простая жизнь, и о тех, кто так занят, судить не нам, но я думаю, что слабостей, огорчений, тщеславия, расколов и грехов, которые часто даже у самых святых людей уменьшают их полезность и омрачают их счастье, было бы меньше, если бы в своей борьбе с падшей природой они стремились к чему-то большему. за дополнительной помощью от нетронутой природы. Мне кажется, что настоящие источники притупленности чувств по отношению к великолепию травы и великолепию цветка следует искать не столько в пылкости занятия, серьезности сострадания или возвышенности желания, сколько в слишком эгоистичном устремлении взора в промежутки отдыха внутрь себя; в недостатке силы избавиться от тревог, связанных с действительным и близким интересом, и оставить результаты в руках Бога; в презрении ко всему, что не кажется непосредственно подходящим для наших целей или открытым нашему пониманию, и, возможно, в некоторой степени в гордыне, которая желает скорее исследовать чем к § 11. Злые последствия такой холодности. почувствуй. Я верю, что корнем почти каждого раскола и ереси, от которых когда-либо страдала христианская церковь, были усилия людей заслужить, а не получить свое спасение; и что причина, по которой проповедь так часто бывает безрезультатной, заключается в том, что она чаще призывает людей трудиться для Бога, чем видеть Бога, работающего для них. Если бы вместо каждого упрека, который мы произносим в адрес человеческих пороков, мы предъявляли претензии к их сердцам; если бы каждое утверждение Божьих требований от них мы могли заменить проявлением его доброты к ним; если бы наряду с каждым предупреждением о смерти мы могли предъявлять доказательства и обещания бессмертия; если бы, в конце концов, вместо предположения о существовании ужасного Божества, которое люди, хотя и не могут и не смеют отрицать, всегда не желают, а иногда и неспособны постичь, мы показали бы им близкое, видимое, неизбежное, но всеблагое Божество. , чье присутствие превращает саму землю в рай, я думаю, что глухих детей было бы меньше § 12. Теория служения Небесам. сию на рыночной площади. В любом случае, какой бы ни была неспособность в этой нынешней жизни сочетать полное наслаждение Божественными делами с полным выполнением каждого практического долга, а, по общему признанию, во многих случаях так и должно быть, давайте приписывать непоследовательность не какому-либо недостатку способности к созерцанию, а греху и страданию падшего состояния и смене порядка с ухода за садом на возделывание земли. Мы не можем сказать, насколько это правильно или согласуется с Божьей волей, в то время как люди гибнут вокруг нас, в то время как горе, и боль, и гнев, и нечестие, и смерть, и все силы воздуха

действуют дико и постоянно, и крик крови возносится к небесам, чтобы кто-нибудь из нас убрал руку с плуга; но мы знаем, что придет время, когда служением Богу будет созерцание его; и хотя в этих бурных морях, где мы сейчас поднимаемся и опускаемся, его Дух непоколебим. смутно виднеется на поверхности вод, и нам остается бросить якорь за кормой и пожелать того дня, который настанет, когда вместе с евангелистами на кристально чистом и стабильном море все создания Божьи прозреют внутри, и "не будет больше проклятия, но рабы Его будут служить Ему и узрят лицо Его".

РАЗДЕЛ II.

СПОСОБНОСТИ К ВООБРАЖЕНИЮ.

ГЛАВА I.

ОДНА ИЗ ТРЕХ ФОРМ ВООБРАЖЕНИЯ.

До сих пор мы были заняты исключительно теми источниками§ 1. Следует попытаться частично исследовать только воображение.удовольствие, которое существует во внешнем творении и которое в любой его точной копии также должно в определенной степени существовать.

Однако эти источники красоты не представлены ни в одном очень великом произведении искусства в виде чистой расшифровки. Они неизменно получают отражение разума, в тени которого они прошли, и видоизменяются или окрашиваются его образом.

Эта модификация - Работа воображения.

Поскольку в ходе нашего последующего исследования нам придется постоянно сравнивать источники красоты, существующие в природе, с их образами, созданными человеческим умом, нам крайне необходимо вкратце рассмотреть условия и пределы способности воображения и установить, с помощью каких тестов мы можем отличить его нормальную, здоровую и приносящую пользу работу от той, которая является неустойчивой, болезненной и опасной.

Здесь нет ни желания, ни возможности полностью исследовать или иллюстрировать сущность этой могущественной способности. Такое исследование потребовало бы обзора всей области литературы и само по себе потребовало бы целого тома. Наша нынешняя задача состоит не в том, чтобы объяснить или показать полный портрет этой функции разума во всех ее отношениях, а только в том, чтобы получить некоторые определенные тесты, с помощью которых мы можем определить, является ли это сильным воображением или нет, и разоблачить все его подражания, и это главным образом в отношении искусства, поскольку в литературе способность принимает тысячи форм, в зависимости от предмета, который ей приходится рассматривать, и становится похожей на принцессу из арабской сказки, меч, орла или огонь, в зависимости от войны, которую она ведет, иногда пронзая, иногда паря, иногда озаряя, не сохраняя никакого образа самой себя, кроме своего собственного. сверхъестественная сила, так что я удовлетворюсь тем, что прослежу эту конкретную ее форму и раскрою только те ее

имитации, которые можно встретить или опасаться увидеть в живописи, ссылаясь на другие творения разума только для иллюстрации.

К сожалению, работы метафизиков не окажут нам никакой помощи в этом интереснейшем исследовании. Те, кто постоянно § 2. Работы метафизиков сколь ничтожны по отношению к этой способности. пытаюсь постичь и объяснить сущность способностей ума, в конце концов непременно теряют из виду все, что не может быть объяснено (хотя это можно определить и прочувствовать), и поскольку, как я сейчас покажу, сущность способности воображения совершенно таинственна и необъяснима, и ее можно распознать только по ее результатам или по отрицательным результатам ее отсутствия, метафизики, насколько я знаком с их работами, совершенно упускают ее из виду и никогда не достигают более высокого уровня, чем определение фантазии под вымышленным именем.

То, что я понимаю под фантазией, вскоре выяснится, не то чтобы я отстаивал терминологию, но только проводил различие между двумя умственными способностями, какими бы именами их ни называли, одна из которых является источником всего великого в поэтическом искусстве; другая - просто декоративной и развлекательной, но некоторые часто смешивают друг с другом и которые имеют так много общего, что затрудняют строгое определение каждой из них.

Скудное определение Дугалда Стюарта может послужить нам отправной точкой. "Воображение, - говорит он, - включает концепцию или простое восприятие, § 3. Определение Д. Стюарта, насколько оно неадекватно. который позволяет нам сформировать представление о тех прежних объектах восприятия или знания, из которых нам предстоит сделать выбор; абстракция, которая отделяет выбранные материалы от качеств и обстоятельств, связанных с ними по природе; и суждение или вкус, который выбирает материалы и направляет их сочетание. К этим способностям мы можем добавить ту особую привычку к ассоциациям, которой я ранее дал название фантазии, поскольку именно она предоставляет нашему выбору все различные материалы, которые подвластны усилиям воображения и которые, следовательно, могут рассматриваться как составляющие основу поэтического гения".

(Под фантазией в этом отрывке мы понимаем, обратившись к главе, посвященной этому, что имеется в виду не что иное, как быстрое возникновение в уме чувственных идей.)

Итак, в этом определении упущен сам смысл и цель всего исследования. Нам говорят, что суждение или вкус "направляет комбинацию". Для того чтобы что-либо могло быть направлено, цель должна быть предварительно определена: какова способность, которая определяет эту цель? и из какого каркаса и какой формы, с какими костями и плотью, как задуман или виден сам конец? Простое суждение или вкус не могут одобрить то, чего не существует; и все же, по определению Дугалда Стюарта, мы предоставлены им обслуживать множество концепций, чтобы создать комбинацию, которую, работая над которой, они должны увидеть и одобрить, прежде чем она появится. Эта сила пророчества составляет саму суть всего вопроса, и это как раз та необъяснимая часть, которую упускает метафизик.

Как и следовало ожидать, исходя из его непонимания факультета, он привел совершенно необоснованный пример.^[49] Было бы трудно найти § 4. Этот пример показателен. у Мильтона отрывок, в котором проявлено меньше силы воображения, чем в описании Эдема, если, как я полагаю, имеется в виду именно этот отрывок в начале четвертой книги, в котором я могу найти

только три выражения, в которых проявляется эта сила: *"отполированный* золотистой кожей, приятно обвисшей" с гесперийского плода, *"раскладывает* свои пурпурные гроздья" из виноградной лозы и *"окаймленный* кувшином с яблоками". миртовый венец" озера, и это не то, что имел в виду Стюарт, а всего лишь скопление беседок, рощ, лужаек и холмов, которое является не § 5. Различными примерами. вообще воображением, а композицией, причем самой обычной. Следовательно, если мы возьмем любой отрывок, в котором присутствует настоящее воображение, мы обнаружим, что гипотеза Стюарта не только неэффективна и неясна, но и совершенно неприменима.

Возьмите один или два наугад.

"С другой стороны,
Разгневанный негодованием, сатана стоял,
Не окаменев, и был подобен пылающей комете,
Которая испепеляет Змееносца во всю длину
В арктическом небе, и от его ужасных волос
Веет мором и войной".

(Обратите внимание, что слово "разгневанный" следует понимать в его буквальном и материальном смысле, "поджигать".) Какой вкус или суждение определили это сочетание? или здесь нет ничего, кроме вкуса или суждения?

Огромный
На десять шагов, Он отшатнулся; десятый преклонил колено,
Подняв массивное копье, как будто на земле
Подземные ветры или воды, пробившиеся
Вбок, сдвинули гору с места,
Наполовину затонувшую вместе со всеми своими соснами.

"Оба вместе, прежде чем появились высокие лужайки
Под открывающимися веками утра,
Мы ехали полем, и оба вместе слышали,
В какое время серая муха заводит свой *знойный* рог.

"Скучая по тебе, я иду незамеченный
По сухой гладко выбритой зелени.
Созерцать блуждающую луну,
приближающуюся к своему наивысшему полудню,
Как сбившуюся с пути,
По широкому пути без тропинок в небесах,
И часто *она как будто склоняла голову,*
Прогибаясь сквозь пушистое облако".

Очевидно, что объяснение Стюарта совершенно несостоятельно во всех этих примерах, поскольку в них нет никакой "комбинации" вообще, а есть особый способ рассмотрения качеств или внешнего вида одной вещи, иллюстрируемый и передаваемый нам образом другой; и акт воображения, заметьте, заключается не в выборе этого образа, а в способе рассмотрения объекта.

Но определение метафизика терпит еще большую неудачу, когда мы смотрим на воображение не как на рассматривающее или объединяющее, а как на проникающее.

"Мое милостивое Молчание, радуйся:

Рассмеялся бы ты, если бы я вернулся домой в гробу

Ты плачешь, видя мой триумф. Ах, моя дорогая,

такие глаза бывают у вдов в "Кориоли",

И у матерей, у которых нет сыновей.

Откуда Шекспир *знал*, что Вирджилия не умеет говорить?

Это знание, это интуитивное и проникающее восприятие по-прежнему является одной из высших форм воображения, но здесь нет сочетания образов.

Таким образом, мы обнаруживаем, что воображение выполняет три совершенно различные функции. Оно комбинирует и посредством комбинации создает новые формы; но § 6. Три операции воображения. Проникающий, ассоциативный, созерцательный. секретный принцип этого сочетания аналитиками не был раскрыт. Опять же, он особым образом трактует как простые образы, так и свои собственные комбинации; и, в-третьих, он проникает, анализирует и достигает истин, не обнаруживаемых другими способностями. Эти три его функции я попытаюсь проиллюстрировать, но не в таком порядке: наиболее логичным способом лечения было бы следовать порядку, в котором обычно работает ум; то есть сначала проникает, затем комбинирует и, наконец, лечит или рассматривает; но такое расположение было бы неудобным, потому что акты проникновения и рассмотрения настолько тесно связаны и так похожи в своих отношениях с другими ментальными актами, что я хочу исследовать их последовательно, и, скорее, потому, что они имеют отношение к более высокому предмету, чем простой акт объединения, отличительная природа которого, то свойство, которое делает его воображаемым и не композицию, я думаю, будет лучше всего объяснить при изложении, насколько это легко возможно, на знакомых и материальных предметах. Поэтому я рассмотрю способность к воображению в этих трех формах: во-первых, как комбинирующую или ассоциативную; во-вторых, как аналитическую или проникающую; в-третьих, как наблюдательную или созерцательную.

[49] Он продолжает так: "Чтобы проиллюстрировать эти наблюдения, давайте рассмотрим шаги, которыми, должно быть, руководствовался Мильтон при создании своего воображаемого Эдемского сада. Когда он впервые предложил себе этот предмет для описания, разумно предположить, что множество самых поразительных сцен, которые он видел, теснились в его сознании. Ассоциация идей подсказала их, и сила замысла поставила каждую из них перед ним со всеми ее красотах и несовершенствами. В каждой естественной сцене, если мы предназначаем ее для какой-либо конкретной цели, есть дефекты и избыточность, которые искусство иногда может, но не всегда может исправить. Но сила воображения безгранична. Она может создавать и уничтожать, а также распоряжаться по своему усмотрению своими лесами, скалами и реками. Мильтон, соответственно, не стал бы копировать свой "Эдем" с какой-то одной сцены, но выбрал бы из каждой те черты, которые были наиболее в высшей степени прекрасны. Сила абстракции позволила ему сделать разделение, а вкус руководил им при выборе".

ГЛАВА II.

АССОЦИАТИВНОГО ВООБРАЖЕНИЯ.

Чтобы максимально упростить наше исследование, мы рассмотрим § 1. простая концепция. работа ассоциативного воображения с простейшей возможной материей, то есть с представлениями о материальных вещах. Следовательно, сначала мы должны определить природу самих этих представлений.

После созерцания и исследования любого материального объекта наше знание о нем существует в двух различных формах. Некоторые факты существуют в мозгу в вербальной форме, как известные, но не осмысленные, как, например, то, что предмет был тяжелым или легким, что он был восьми дюймов с четвертью в длину и т.д., О длине которых мы не можем иметь точного представления, а только такого представления, которое могло бы быть связано с длиной в семь дюймов или девять; и этот факт мы можем вспомнить без какого-либо представления об объекте вообще. Другие факты, относящиеся к нему, существуют в мозгу в видимой форме, не всегда видимой, но произвольно видимой, например, то, что он белый или имеет такую-то сложную форму, например, форму бутона розы, которую было бы трудно выразить словесно, и это не сохраняется мозгом в словесной форме, а в видимой, то есть, когда мы желаем узнать о его форме для немедленного использования, мы вызываем видение или образ вещи; мы не помним это словами, как помним тот факт, что на раздувание ушло столько-то дней, или что он был собран в такое-то время.

Знание о вещах, сохраняемое в этой видимой форме, метафизики называют концепцией, этот термин я сохраняю; Тейлор неточно называет его воображением в отрывке, процитированном Вордсвортом в предисловии к его стихотворениям, не потому, что термин "воображение" этимологически и правильно выражает его, но мы хотим, чтобы этот термин обозначал более высокую способность.

Есть много вопросов, уважая эту способность зачатия очень большой интерес, таких как точный объем помощи, которую словесные § 2. Как связана с вербальным знаниям. знание делает так заметны (как, например, словесное знание, что цветок имеет по пять, или семь, или десять лепестков, или, что мышцы вставляется в такую-то точку мозга костей, способствует зачатию цветок или ветку;) и опять же, какой объем помощи видимого знаний оказывает вербальной, как, например, имеет ли кто-либо, задали вопрос о какой-животное или вещь, которая мгновенно и от словесного знания, которые он не может ответить, возможно, такая сила призыва до изображения животного или вещи, как констатировать факт, фактических вида, (который я не утверждаю, но могу забеременеть можно;) и, опять же, что неопределенное и едва различимым характер концепции в основном мужчины, который признает, не будучи сами по себе отследила и поняла, а еще это верный критерий подобия в любом представительстве вещь; как металлография, с передним фонариком, чьи линии не видно, а еще они будут соответствовать одна определенная форма, и это точно; эти и многие другие вопросы она не имеет никакого отношения в настоящее время для определения,^[50] так направить наше настоящее предназначение, это будет хорошо, чтобы предположить, концепции, опираясь на вербальные знания, чтобы быть абсолютно совершенным, и мы допустим, человек сохранить

четкое изображение большое количество материальных вещей, он видел, чтобы иметь возможность устанавливать их на бумаге с идеальной точностью и абсолютная память^[51] их мельчайшие характеристики.

Таким образом, перенося их на бумагу, он работает, я полагаю, точно так же, как работал бы с натуры, только копирует запомнившийся образ в своем сознании, а не реальную вещь. Следовательно, он по-прежнему не более чем переписчик. В этом нет никакой игры воображению.

Но поверх этих образов, ярких и отчетливых, как сама природа, у него есть § 3. Как используется в композиции. власти над природой, которой у него нет. Он может вызвать любое изображение по своему выбору, и если, следовательно, какая-либо группа из них, полученных им от природы, не совсем соответствует его уму, он волен удалить некоторые составляющие изображения, добавить другие, чужеродные, и перестроить целое.

Предположим, например, что он в совершенстве знает очертания гор Эгиль-Верт и Аржантьер, а также большого ледника между ними на верхней оконечности долины Шамони. Формы гор нравятся ему, но наличие ледника не соответствует его целям. Он убирает ледник, расставляет горы еще дальше друг от друга и вводит между ними часть долины Роны.

Это композиция, и это то, что Дугалд Стюарт ошибочно принял за воображение, в царстве благородных способностей которого ей нет места.

Таковы основные признаки композиции, собственно так называемой. § 4. Характеристики композиции. Ум, желающий получить новую черту, вызывает перед собой те образы, которые, по его мнению, соответствуют желаемому, из них он выбирает тот, который, по его мнению, наиболее подходит, и пробует его: если он не отвечает, он пробует другой, пока не получит такую ассоциацию, которая ему нравится.

В этой операции, если она малочувствительна, она учитывает только абсолютную красоту или ценность представленных ей изображений; и выбирает то или те, которые она считает наиболее прекрасными или интересными, без какого-либо учета их симпатии к тем, для чьего общества они предназначены. К такого рода вульгарным композициям относится все; характерным примером является "Мулино" Клода, описанное в предисловии к первой части.

Если ум обладает более высокими чувствами, он будет обращать внимание на симпатию или контраст черт, на их сходство или непохожесть; он возьмет, по своему усмотрению, черты, сходные или диссонирующие, и если, соединив их вместе, он не будет удовлетворен, он повторит процесс с самими чертами, вырезая одну часть и вставляя другую, таким образом работая все более и более деликатно, вплоть до мельчайших деталей, пока с помощью эксперимента, повторных проб и перемещений и постоянной ссылки на принципы (поскольку эти две линии не должны имитировать друг друга, что одна масса не должна быть равна другой) и т.д., это привело к удовлетворительному результату.

Этот процесс будет становиться все более быстрым и эффективным, пропорционально способностям художника к замыслу и ассоциации, а те, в свою очередь, § 5. Какие способности он подразумевает. Первая из трех функций фантазии. зависит от его знаний и опыта. Четкость

его концептуальных способностей придаст ценность, смысл и правдивость каждому фрагменту, который он извлекает из памяти. Его способность к ассоциациям и знание природы будут в большем или меньшем количестве и подходить раскрыть перед ним образы, из которых можно выбирать. Его опыт помогает ему быстро распознавать в составленном сочетании элементы, которые являются оскорбительными и требуют изменений.

Наиболее возвышенной силой разума из всех перечисленных является способность к ассоциации, с помощью которой образы, подходящие или сходные, или любого другого желаемого вида, вызываются быстро и во множестве. Когда эта способность очень яркая, ее называют фантазией, не то чтобы это единственное значение слова "фантазия", но это значение его по отношению к той функции воображения, которую мы здесь рассматриваем; ибо у фантазии есть три функции; по одной подчиненной каждой из трех функций воображения.

В этом отношении между художниками проявляются большие различия во власти: у одних в распоряжении всегда множество различных образов, и они быстро распознают сходство или контраст; у других в распоряжении мало изображений, они малопонятны и не очень охотно управляют теми, которые у них есть.

Там, где сила воображения очень ярка, картина становится в высшей степени интересной; если ее образы систематически и правильно сочетать и правдиво передавать, это станет даже впечатляющим и поучительным; если сочетать остроумно и любопытно, это будет увлекательно и занимательно.

Но за все это время воображение ни разу не проявило себя. Всему этому § 6. Воображение, еще не проявленное. (кроме дара воображения), можно научить, все это легко постигается и анализируется; но воображению нельзя ни учить, ни прилагать какие-либо усилия, ни анализировать какую-либо остроту восприятия.

Мы видели, что в композиции ум может осознавать только сходство или несходство, или абстрактную красоту среди идей, которые он объединяет. Но ни сходство, ни непохожесть не обеспечивают гармонии. В главе о единстве мы видели, что сходство разрушает гармонию или единство членства, и что различие не обязательно обеспечивает ее, а лишь то особое несовершенство в каждой из гармонизирующих частей, которое может быть восполнено только другой частью. Следовательно, если созданное сочетание должно быть гармоничным, художник должен внести в каждую из его составных частей (предположим, только в две, для простоты) такое несовершенство, чтобы другой исправил его. Если один из них совершенен сам по себе, другой будет наростом. Оба должны быть неисправны по отдельности, и каждый должен быть исправлен присутствием другого. Если он сможет достичь этого, результат будет прекрасным; это будет целое, организованное тело с зависимыми членами; — он изобретатель. Если нет, то пусть его отдельные черты будут настолько прекрасны, насколько уместны или похожи, насколько они могут, они не образуют единого целого. Это две части, склеенные вместе. Он всего лишь плотник и столяр.

Итак, мыслимые несовершенства любого отдельного элемента бесконечны. Следовательно, невозможно заикнуться на форме несовершенства в § 7. Воображение - это соотносительная концепция несовершенных составных частей. одна, и попробуйте с ней все формы несовершенства другой, пока одна не подойдет; но два несовершенства должны быть постигнуты соответственно и одновременно.

Это воображение, правильно так называемое, ассоциативное воображение, величайшая механическая сила, которой обладает человеческий интеллект, и которая будет казаться все более и более удивительной, чем дольше мы ее рассматриваем. Посредством его действия выбираются две идеи из бесконечной массы (ибо, очевидно, не имеет значения, мыслятся ли несовершенства из бесконечного числа мыслимых или выбираются из числа вспомнившихся), две идеи, которые по отдельности неправильны, которые вместе должны быть правильными, и о единстве которых, следовательно, идея должна быть сформирована в тот момент, когда они схвачены, поскольку только в этом единстве обе хороши, и, следовательно, только *концепция этого единства может побудить к предпочтению*. Итак, что же это за пророческое действие разума, которое из бесконечной массы вещей, которые нельзя испробовать вместе, в одно и то же мгновение выхватывает две, которые подходят друг другу, вместе правильные, но каждая по отдельности неприятна.

Это действие разума, насколько я могу судить, абсолютно § 8. Материальная аналогия с воображением. необъяснимо, но нечто подобное есть в химии.

"Действие серной кислоты на металлический цинк представляет собой пример того, что когда-то называлось сродством к удалению. Цинк разлагает чистую воду при обычных температурах чрезвычайно медленно; но как только добавляется серная кислота, разложение воды происходит быстро, хотя кислота просто соединяется с оксидом цинка. Первое объяснение состояло в том, что сродство кислоты к оксиду цинка располагало металл к соединению с кислородом и, таким образом, позволяло ему разлагать воду; то есть предполагалось, что оксид цинка должен был производить эффект, предшествующий его существованию. Неясность этого объяснения возникает из-за того, что изменения рассматриваются как последовательные, которые на самом деле являются одновременными. В этом процессе нет последовательности, оксид цинка образуется не до его соединения с кислотой, а в одно и то же мгновение. Существует, так сказать, только одно химическое изменение, которое состоит в соединении в один и тот же момент цинка с кислородом и оксида цинка с кислотой; и это изменение происходит потому, что эти два сродства, действуя вместе, преодолевают притяжение кислорода и водорода друг к другу".^[52]

Теперь, если художник с богатым воображением позволит нам, со всем уважением, изобразить его объединяющий разум в образе серной кислоты; и если мы предположим, что кусочек цинка затерян среди бесконечно многочисленных фрагментов разнообразных металлов, а кислород рассеян и смешан среди бесчисленных и неразличимых газов, мы получим превосходный образец воздействия воображения на нематериальное в материальных вещах. Оба действия, я думаю, необъяснимы, поскольку, какими бы одновременными ни были химические изменения, все же вызывающей силой является сродство кислоты к тому, чего не существует. Невозможно объяснить, как это сродство действует на несоединенные атомы или как стремление художника к непредставимому целому побуждает его к выбору необходимых разделений.

Итак, эта операция была бы достаточно замечательной, если бы она касалась только двух идей. Но обладающий мощным воображением ум схватывает и комбинирует § 9. Хватка и достоинство воображения. в одно и то же мгновение не только две, но и все важные идеи своего стихотворения или картины, и пока он работает с любой из них, он в одно и то же мгновение работает со всеми в их отношении к нему и изменяет их, никогда не теряя из виду их связь друг с

другом; подобно тому, как движение тела змеи проходит через все части сразу, и ее воля действует в одно и то же мгновение в кольцах, которые движутся противоположными путями.

Эта способность действительно является чем-то таким, что выглядит так, как будто человек создан по образу и подобию Божьему. Это непостижимо, восхитительно, совершенно божественно; и все же, каким бы чудесным это ни казалось, совершенно очевидно, что для создания любого великого произведения необходима не меньшая операция, ибо, по определению единства членства (существенной характеристики величия), не только определенные пары или группы частей, новсе части благородного произведения должны быть по отдельности несовершенными; каждая должна подразумевать и требовать всего остального, и слава каждой из них должна заключаться в ее связи с остальными, и, пока человек испытывает недостаток, ни одна из них не может быть правильно. И очевидно, что невозможно представить себе в каждой отдельной черте определенный недостаток или неправильность, которые могут быть исправлены только другими чертами картины (не только одной или двумя, но всеми), если только вместе с недостатком мы не представим также, чего мы хотим, то есть всего остального произведения или картины. Отсюда и фузели:—

"Второстепенные мысли допустимы в живописи и поэзии только в качестве дополнения к первой концепции; ни одна великая идея никогда не формировалась фрагментарно".

"Только тот может постигать и сочинять, кто видит перед собой целое сразу".

Однако есть предел силе всякого человеческого воображения. Когда отношения, которые необходимо соблюдать, абсолютно необходимы и в высшей степени § 10. Его пределы.сложны, разум не может их охватить, и результатом является полное лишение всякой силы воображения, ассоциативного в таком вопросе. По этой причине ни один человеческий разум никогда не создавал нового животного. Ибо поскольку очевидно, что у животного каждая часть подразумевает все остальное; то есть форма глаза включает в себя форму бровей и носа, те - форму лба и губ, те - головы и подбородка и так далее, так что физически невозможно представить себе какой-либо один из этих элементов, если мы не представим себе отношения, которое он имеет ко всему животному; и поскольку это отношение необходимо, определенно и сложно, не допускающее вольностей или неточностей, интеллект совершенно не выдерживаетнагрузки и сводится к простой композиции, ставя птицу на первое место. крыло на плечах человека или половину человеческого тела на половину лошадиного, при выполнении чего нет действия воображения, а только фантазия; хотя при обработке и созерцании сложной формы может быть много воображения, как мы сейчас увидим. (Глава. III. § 30.)

Следовательно, вопрос, в котором может быть проявлено ассоциативное воображение, - это § 11. Как это проявляется при рассмотрении неопределенных отношений. Проиллюстрирован его недостаток.то, что допускает большую вольность и разнообразие аранжировок и в чем требуется лишь определенная степень взаимосвязи; особенно в элементах пейзажной живописи, в которых это лучше всего можно проиллюстрировать.

Когда художник, лишенный воображения, собирается нарисовать дерево (и мы предположим, что он, для лучшей иллюстрации рассматриваемого момента, обладает хорошим чувством и правильным знанием природы деревьев), он, вероятно, наносит на бумагу такую общую форму, которая, как он знает, характерна для изображаемого дерева, и такую, которая, по его мнению,

будет гармонично сочетаться с другими частями его картины, которые, как мы предположим, частично подготовлены. Когда эта форма установлена, он, несомненно, обнаруживает, что она сделала то, чего он не предполагал. Она имитировала какую-то заметную линию или превзошла некоторую необходимую массу. Он начинает обрезку и видоизменение, и после нескольких экспериментов ему удается получить форму, которая не причиняет существенного вреда никому другому. К этой форме он присоединяет ствол и, вероятно, руководствуясь общепринятым представлением или правилом (ибо художник, лишенный воображения, никогда не работает без принципа), что стволы деревьев должны наклоняться сначала в одну, а затем в другую сторону по мере подъема и не должны находиться под серединой дерева, он набрасывает змеевидную форму, соответствующую требованиям приличия; когда она поднимется достаточно высоко, то есть пока не начнет выглядеть неприятно длинной, он начнет ее разветвлять, и если на картине есть еще одно дерево с двумя большими ветвями, он знает, что это, по всем законам композиции, должно быть три или четыре, или какое-то другое число; один потому, что он знает, что если три или четыре ветви начинаются из одной и той же точки, они будут выглядеть формально, поэтому он заставляет их начинаться из точек, расположенных одна над другой, и поскольку равные расстояния недопустимы, следовательно, они должны начинаться на неравных расстояниях. Когда они достаточно запущены, он знает, что они должны колебаться или двигаться вперед-назад, что, соответственно, он заставляет их делать произвольно; и поскольку он знает, что все формы должны быть контрастными, поэтому он заставляет одну наклоняться, в то время как остальные три поднимаются. Он знает, что трое, которые поднимаются вверх, не должны подниматься, не мешая друг другу, и поэтому он заставляет двоих из них пересечь дорогу. Он считает также правильным, чтобы в них было разнообразие характеров, поэтому он делает ту, которая наклоняется, грациозной и гибкой, а из двух, которые пересекаются, он расщепляет одну и превращает ее в обрубок. Он повторяет процесс среди более сложных мелких сучьев, пока, дойдя до самых маленьких, не сочтет дальнейший уход излишним, но вытягивает их свободно и случайно. Будучи вынужденным надеть листву, он заставит ее правильно струиться в направлении роста дерева, он сделает все конечности изящными, но будет сильно страдать, обнаружив, что все они выглядят одинаково, и, наконец, будет вынужден полностью испортить некоторые из них, чтобы добиться противодействия. Однако они не будут едины в этом своем разграблении, но останутся неприятно разобщенными и индивидуально вспльчивыми. Он утешает себя мыслью, что неестественно, чтобы все они были одинаково совершенны.

Теперь я предполагаю, что на протяжении всего этого процесса он мог ссылаться на свою определенную память или концепцию природы для каждого из § 12. Законы искусства, защита лишенных воображения фрагменты, которые он последовательно добавлял, что детали, цвет, изломы, вставки и т.д. Его ветвей являются либо реальными воспоминаниями, либо основаны на надежном знании дерева (и здесь я допускаю гораздо больше, чем обычно бывает у художников, лишенных воображения). Но что касается процесса объединения, то очевидно, что от начала до конца его законы были его безопасностью, а его бедствием была его свобода. Он был вынужден действовать наугад или руководствуясь только чувствами, всякий раз, когда что-то оставалось на усмотрение его собственного решения. Он никогда ни в чем не принимал решения, кроме того, что он *должен* или *не должен* делать. Он шел, как пьяный, по широкой дороге, его путеводителями были живые изгороди; и между этими пределами, чем шире путь, тем хуже ему живется.

Развитие художника с богатым воображением прямо противоположно этому. У него нет законов. Он бросает вызов любым ограничениям и срубает все изгороди. Вот § 13. Художник с богатым воображением презирует. Испытания воображения нет ничего в пределах естественной возможности, чего он не осмелился бы сделать или что он допускает необходимость делать. Законы природы, которые он знает, не являются для него ограничением. Они - его собственная природа. Всем остальным законам или ограничениям он полностью пренебрегает, его путешествие проходит по нехоженной равнине. Но он с самого начала видит свой конец над пустошью и идет прямо к нему, никогда не упуская его из виду и не отступая ни на шаг. Ничто не может остановить его, ничто не отвлечет его в сторону; соколы и рыси выглядят медлительными и неуверенными по сравнению с ним. Он увидел свое дерево, ствол, ветви, листву и все остальное с первого мгновения; не только дерево, но и небо за ним; не только это дерево или небо, но и все другие замечательные черты своей картины: какой интенсивной силой мгновенного отбора и объединения нельзя объяснить, но этим можно доказать и проверить, что если мы исследуем дерево художника, лишенного воображения, мы обнаружим, что при удалении какой-либо его части или фрагментов остальное действительно пострадает, поскольку лишено надлежащего развития дерева и образует пустое пространство, требующее заполнения; но оставшиеся порции не получают диссонирующими или неприятными. Они абсолютно и сами по себе настолько ценны, насколько это возможно, каждый стебель - совершенный стебель, а каждая веточка - изящная веточка, или, по крайней мере, такие же совершенные и грациозные, какими они были до удаления остальных. Но если мы попробуем тот же эксперимент с работой художника с богатым воображением и отломим от нее малейший стебелек или веточку, все это разлетится на куски, как капля принца Руперта. В нем нет даже зернышка, но оно лежит на жизни дерева, как зерно на языке святого ребенка Чосера. Уберите его, и ветви больше не будут петь для нас. Все мертво и холодно.

Таким образом, это первый признак присутствия настоящего воображения, как § 14. Монотонность лишенной воображения трактовки. противоположность композиции. Но есть и другое, не менее важное.

Мы видели, что по мере того, как художник, лишенный воображения, подбирает и подгоняет каждую деталь, он делает ее саму по себе настолько красивой, насколько это в его силах. Если оно уродливо, оно остается таким, он не в состоянии исправить это добавлением другого уродства, и поэтому он выбирает все свои черты настолько прекрасными, насколько они могут быть (по крайней мере, если его целью является красота). Но лишь малая часть идей, имеющихся в его распоряжении, достигнет его уровня абсолютной красоты. Другие будут ему бесполезны, а среди тех, которые он позволит себе использовать, будет настолько заметное фамильное сходство, что по мере продвижения его картины ему будет все более и более тесно из-за нехватки материала и мучений от умножающегося сходства, если только оно не замаскировано каким-нибудь искусством света и тени или другим вынужденным различием, и при всех различиях, которые он может себе представить, его дерево все же будет демонстрировать одинаковость и тошнотворное повторение во всех своих частях, и все его деревья будут похожи друг на друга, за исключением того, что одно склоняется к востоку, а другое к западу, один самый широкий сверху, а другой внизу, в то время как при всем этом безвкусном повторении средства, с помощью которых он создает контраст, темные ветви противопоставляются светлым, шероховатые - гладким и т.д., Будут болезненно очевидны до полного разрушения § 15. Воображение никогда не повторяется. все достоинство и покой. Творческая работа неизбежно является абсолютной противоположностью всему этому.

Поскольку все его части несовершенны, и поскольку существует неограниченный запас несовершенства (ибо способы, которыми что-то может быть неправильно, бесконечны), воображение никогда не находится в растерянности и вряд ли когда-нибудь повторится; с ним ничего не происходит неправильно, но какую бы грубую материю оно ни получало, оно мгновенно так расставляет, что получается правильно; все вещи становятся на свои места и кажутся в этом месте совершенными, полезными и, очевидно, не подлежащими пощаде, так что его комбинации бесконечно разнообразны, и каждый неподатливый и, казалось бы, недоступный фрагмент, который мы ему даем, мгновенно превращается в какое-нибудь блестящее применение, и он стал ядром новой группы славы; каким бы бедным или обычным ни был дар, они будут благодарны за него, дорожить им и платить золотом, и в нем есть та жизнь и огонь, что где бы он ни проходил, среди мертвых костей и праха вещей, видишь сотрясение, и кости сходятся вместе, кость к его кости.

И теперь мы видим, какая благородная симпатия и единство существуют между творческими и теоретическими способностями. Оба согласны в том, что они § 16. Отношение способности воображения к теории. ничего не отвергайте и будьте благодарны за все; но теоретическая способность извлекает из всего то, что красиво, в то время как способность воображения берется за те самые несовершенства, которые отвергает теория, и с помощью этих углов и шероховатостей соединяет и скрепляет отдельные камни в могучий храм, в котором теоретическая способность, в свою очередь, воздает глубочайшее почтение. Таким образом, сочувствующие в своих желаниях, гармонично разнообразные в своих действиях, каждый работающий для другого с тем, в чем другой не нуждается, все внешние по отношению к человеку вещи так или иначе обращаются во благо.

Итак, до сих пор мы, ради ясности, противопоставляли полное отсутствие воображения его совершенному присутствию, чтобы внести § 17. Модификацию в его проявление. разница между композицией и воображением полностью понята. Но если мы хотим привести примеры либо недостатка, либо присутствия силы, необходимо отметить обстоятельства, при которых изменяется и то, и другое. Во-первых, мало кто из художников любого уровня полностью лишен этой способности, какой-то малой толикой ее обладает большинство из них, хотя из всех форм интеллекта эта и ее сестра, проницательное воображение, являются самыми редкими и драгоценными; но немногие художники достигли возвышения без какой-либо ее закваски, и я сомневаюсь, что она может быть увеличена практикой. С другой стороны, еще меньше людей владеют им в очень высокой степени, и даже у людей, обладающих наибольшей властью в этом отношении, среди которых, я думаю, Тинторет стоит во главе, существуют очевидные пределы для его применения, и в их работах можно найти части, которые не были включены в их первоначальное понимание, но были предложены и включены в процессе их развития или добавлены в качестве украшения; и у огромной массы художников часто встречаются недостатки в концепции, так что, когда они намереваются создать совершенное произведение, они облачают свою мысль в различные экспериментальные формы и украшают его. это и дисциплинирует задолго до осознания, так что в самых творческих работах присутствует определенная доля простой композиции; и одна-две крупницы воображения обычно в самых искусственных. И опять же, какие бы части картины ни были сняты честно и без изменений с натуры, они, насколько это возможно, выглядят воображаемыми, потому что все, что делает природа, является воображаемым, то есть совершенным в целом и состоит из несовершенных черт; так что художник с самой низкой силой воображения все же может творить великие вещи, если он будет придерживаться строгой портретной живописи, и было бы хорошо, если бы все

художники стремились к этому, ибо если у них есть воображение, оно пробьет себе дорогу вопреки им и проявится в каждом их штрихе, а если нет, то художник с самым низким уровнем воображения все же может творить великие вещи. , они не получают этого, покинув природу, а только канут в небытие.

Принимая во внимание эти точки зрения, интересно понаблюдать за различными степенями и отношениями воображения, сопровождаемыми большим количеством или § 18. Примеры отсутствия воображения. Клод, Гаспар Пуссен. меньше чувства или желания гармонии, силы концепции или постоянства ссылки на истину. Из известных людей, возможно, Клод - лучший пример недостатка воображения, почти полного, вызванного болезненным, но неискушенным изучением природы, и большим чувством абстрактной красоты форм при полном отсутствии гармонии выражения. У Гаспара Пуссена мы видим тот же недостаток воображения, замаскированный более мужественными качествами ума, и более широкие возможности для сочувствия. Так, в "жертвоприношении Исаака" в нашей собственной галерее дух композиции торжествен и нерушим; это была бы величественная картина, если бы формы массы листвы справа и облаков в центре не были безнадежно лишены воображения. Штормовой ветер с изображения Дидоны и Энея громко шумит в его листьях, но полное отсутствие изобретательности в формах облаков уносит его безвозвратно. Дерево на переднем плане "Ла Риччия" (сравните часть II. Раздел VI. Глава I., § 6.) - еще один характерный пример абсолютного отсутствия воображения.



ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ.

С картины Раскина по произведению Тинторета.

У Сальватора богатое воображение, ловкая композиция и § 19. Его присутствие.—Сальватор, Николо Пуссен, Тициан, Тинторет. умно, как на картинах Святого Иеронима из галереи Брера,

Диогена Питти и дворца Гуаданьи. Грубость чувств и привычное пренебрежение к природе обесценивают все это.

Весь пейзаж Николо Пуссена богат воображением, но развитие силы у Тинторете и Тициана настолько недоступно интенсивному, что разум невольно отвлекается на что-то другое. Четыре пейзажа, которые кажутся мне наиболее великолепными, - это, во-первых, "Бегство в Египет" из Скуолы Сан-Рокко (Тинторет); во-вторых, "Тициан" из коллекции Камуччини в Риме с фигурами Джона Беллини; в-третьих, "Святой Иероним" Тициана из галереи Брера в Милане; и, в-четвертых, "Святой Пьетро Мартире", который я называю последним, несмотря на его важность, потому что в волнистости стволов и верхней части есть что-то несущественное и недостойное Тициана. большая его часть разрушается вторжением некоторых впечатляющих облаков того вида, которые я достаточно подробно описал в нашем предыдущем исследовании центральной облачной области, § 13.

Я не хочу ставить эти четыре работы выше остального пейзажа этих мастеров; я называю их только потому, что пейзаж в них выделяющийся и характерный. Было бы неплохо сравнить с ними другие фоны Тинторете в Скуоле, особенно "Искушение и агония в Саду" и пейзаж с двух больших картин в церкви Мадонна дель Орто.

Но для непосредственной и наглядной иллюстрации, пожалуй, лучше всего обратиться к § 20. И Тернер. более доступная работа "Кефал и Прокрис Тернера" в "Liber Studiorum".

Я не знаю пейзажа, более чистого и великолепного по своему воображению, более отчетливо свидетельствующего об относительной и одновременной концепции частей. Пусть читатель сначала прикроет рукой два ствола, вздымающихся к небу справа, и спросит себя, как могло быть задумано или допущено какое-либо окончание центральной массы, столь уродливое, как прямой ствол, который он затем с болью увидит, без одновременного представления о стволах, которые он убрал справа? Пусть он снова скроет всю центральную массу и оставит только эти две, и снова спросит себя, могло ли быть допущено что-либо столь уродливое, как этот голый ствол в форме буквы Y, без привязки к центральной массе? Затем пусть он удалит с этого ствола две ветви и испытает эффект; пусть он снова удалит единственный ствол, крайний справа; затем пусть он попробует третий ствол без наростов у основания; наконец, пусть он скроет четвертый ствол справа с тонкими ветвями наверху; в каждом случае он обнаружит, что уничтожил особенность, от которой зависит все остальное, и, если потребуется доказательство жизненной силы еще более мелких черт, пусть он удалит солнечный луч, который проникает сквозь еле заметную массу деревьев на холме вдалеке.^[53]

Бесполезно вдаваться в дальнейшие подробности; читателю может быть предоставлено его собственное тщательное изучение этой и других работ Тернера, в которых он всегда найдет ассоциативное воображение, развитое в самых обильных и удивительных формах, особенно в изображении листвы и неба, в обоих случаях наличие или отсутствие ассоциативной силы может быть проверено наилучшим образом у всех художников. Я, однако, ограничил свои нынешние иллюстрации главным образом листвой, потому что другие операции воображения, помимо ассоциативных, сильно влияют на трактовку неба.

Остается решить только один вопрос, касающийся этого § 21. Должная функция Ассоциативного воображения по отношению к природе. способность, каким действием, а именно, предполагая,

что оно обладает в высокой степени, оно обладает или должно обладать в обращении художника с природными пейзажами.

Я только что сказал, что природа всегда богата воображением, но из этого не следует, что ее воображение всегда посвящено высоким темам или что воображение всех частей тела одинаково и вызывает симпатию; ветви каждого куста ежевики расположены творчески, так же как ветви каждого дуба и кедра; но из этого не следует, что между ежевикой и кедром существует творческая симпатия. Есть немного натуральных сцен, гармонию которых нельзя было бы заметно улучшить либо путем устранения какого-нибудь диссонирующего момента, либо путем добавления какого-нибудь сочувственного; постоянно случается, что существует слишком большое изобилие, чтобы его можно было постичь, или неравенство в высоте тона, значении и интенсивности различных частей. Воображение изгонит все постороннее, оно выхватит из множества нитей различных чувств, которым природа позволила запутаться, только одну, и там, где она кажется тонкой и может порваться, оно будет прясть ее крепче, и при этом оно никогда не завязывает узлы, а вплетает новую нить, так что вся его работа выглядит такой же чистой и истинной, как сама природа, и по ней нельзя догадаться иначе, как по ее чрезвычайной простоте (*известной* по ней быть не может), так что здесь мы находим еще одно испытание работы воображения, что оно всегда выглядит так, как будто оно было собрано прямо с натуры, в то время как лишенное воображения изделие демонстрирует свои сочленения и узлы и является визуально композиционным.

И вот тогда мы приходим к важному выводу (хотя и несколько противоречащему общепринятым позициям по этому вопросу), а именно, что если § 22. Признаком творческой работы является ее видимость абсолютной истины. Все выглядит неестественно, в этом не может быть воображения (по крайней мере, ассоциативного). Мы часто слышим произведения, в которых нет правды, оправданные или возвышенные из-за того, что они богаты воображением. Давайте раз и навсегда поймем, что воображение никогда не замышляет прикоснуться к чему-либо, кроме истины, и хотя из этого не следует, что там, где есть видимость истины, имело место действие воображения, в этом мы можем быть уверены, что там, где есть видимость лжи, воображение тут ни при чем.^[54]

Например, упомянутый выше пейзаж картины Тициана "Святой Иероним", насколько я знаю, может быть чистой копией каменистого склона, покрытого каштанами, среди его родных гор. Все это похоже на набросок с натуры; если это не так, то воображение, развитое в нем, высочайшего порядка; если это так, воображение проявилось только в изображении темного неба, формы хлопьев мрачных облаков и отблеска красноватого света на далекой земле.^[55]

Опять же, невозможно сказать, были ли два ближайших ствола Эзака и Гесперии из *Liber Studiorum*, особенно большой ствол справа с плющом, изобретены или взяты прямо с натуры, все они выглядят как точные портреты. Я с трудом могу представить, что что-либо столь совершенное могло быть получено иначе, как из реальной вещи; но мы знаем, что воображение должно было где-то начать действовать, мы не можем сказать где, поскольку многочисленные гармонии остальной части картины вряд ли могли бы в какой-либо реальной сцене оставаться столь неизменно приятными.

Таким образом, конечными критериями работы ассоциативного воображения являются ее поразительная простота, совершенная гармония и абсолютная правдивость. Это может быть гармония, величественная или скромная, внезапная или продолжительная, но это всегда управляемое и совершенное целое, свидетельствующее во всех своих отношениях о весе, распространенности и универсальном владычестве ужасной, необъяснимой Силы; карающего, оживляющего и распоряжающегося Разума.

[50] Сравните главу IV. этого раздела.

[51] Здесь нет необходимости настаивать на различии, справедливо проводимом метафизиками между концепцией абсолютной и концепцией, сопровождаемой ссылкой на прошедшее время (или память).

[52] "Элементы химии" покойного Эдварда Тернера, доктора медицины, Часть II. Раздел IV.

[53] Однако этот луч света обладает воображаемой силой другого рода, о которой сейчас следует говорить. Сравните [Главу IV. § 18](#).

[54] Сравните [главу ii. III. §30](#).

[55] В Венеции говорят, что Тициан забрал деревья Святого Пьетро Мартьеро из своего сада напротив Мурано. Я думаю, это маловероятно; в нижних стволах есть что-то от налета композиции: идея целого, однако, совершенно прекрасна. Фоны фресок в Падуе также очень характерны, а хорошо известная гравюра на дереве, изображающая святого Франциска, получающего стигматы, - одна из самых могущественных пейзажных идей из существующих; и все же это чистый портрет сосны и испанского каштана.

ГЛАВА III.

ПРОНИЦАТЕЛЬНОГО ВООБРАЖЕНИЯ.

До сих пор мы определяли, что комбинирующая операция воображения, которая кажется в некотором роде механической, все же имеет место § 1. Проникающее воображение связано не с комбинированием, а с восприятием вещей теми же необъяснимыми способами, каким бы ни был порядок представлений, представленных ему, хотя я решил проиллюстрировать это на примере простой материи, прежде чем рассматривать какие-либо более благородные объекты воображения. Теперь мы должны исследовать взаимодействие воображения с его отдельными концепциями и попытаться понять не только его принципы отбора, но и способы восприятия того, что оно выбирает.

Когда сатана Мильтона впервые "встает на дыбы из пруда, его могучий рост", § 2. Описание пламени у Мильтона и Данте. предыдущий образ Левиафана предполагал, что от него еще не отказались, воздействие на огненную волну описывается как на перевернутое чудовище в океанском потоке.

"С обеих сторон пламя,
отброшенное назад, наклоняет свои заостренные шпильки и, перекачиваясь
волнами, оставляет посреди ужасную долину".

А затем следует яростно беспокойный фрагмент вулканических изображений.

"Подобно тому, как сила
подземного ветра переносит холм,
Оторванный от Пелоруса, или разрушенный склон
гремящей Этны, чьи горячие
И заправленные топливом внутренности, порождающие огонь,
Возвышенный минеральной яростью, помогают ветрам,
И оставляют опаленное дно, все это наполнено
зловонием и дымом; такой покой обрели подошвы
самых чистых ног".

И все же я думаю, что все это слишком подробно и касается слишком многого внешнего; мы
ощущаем скорее форму огненных волн, чем их ярость, мы идем по ним слишком уверенно, а
топливо, сублимация, дым и опаление кажутся мне образами только частичного сгорания; они
варьируют и расширяют концепцию, но понижают градусник. Оглянитесь назад, если хотите, и
добавьте к описанию мерцание багрового пламени; сернистый град и красные молнии; и все же
в целом, как бы они ни повергали нас в ужас, им не удастся вызвать у нас основательный,
невыносимый жар. Интенсивная сущность пламени не была дана. Теперь послушайте Данте:—

"Feriami 'l Sole in su l'omero destro
Che già raggiando tutto l'Occidente
Mutava in bianco aspetto di eilestro.
Ed io facea con l'ombra più rovente
Parer la flamma."

Это легкое прикосновение; он не отправился ни в Этну, ни в Пелорус за топливом; но мы не
скоро оправимся от этого — у нас перехватило дыхание, и мы задыхаемся. Там нет ни дыма, ни
зола. Чистое, белое, стремительное, бесформенное пламя; настоящий огненный кристалл, мы
не можем ни создавать из него шпильки, ни волны, ни разделять его, ни ходить по нему, не может
быть и речи об опалении подошв ног. Это сияющее уничтожение.

Таков всегда способ, которым высшая способность воображения овладевает своими
материалами. Оно никогда не останавливается на корках, пепле или внешних образах § 3.
Воображение всегда захватывает самое сокровенное. Любого вид, он отбрасывает их все в
сторону и погружается в самое центральное огненное сердце, ничто другое не удовлетворит его
духовность, какими бы подобиями и различными внешними проявлениями и фазами ни обладал
его объект, ничего не стоит, он проникает за все преграды, срезает с корнем и пьет самый
жизненный сок того, с чем имеет дело: оказавшись там, он волен пускать любые новые побеги,
какие только пожелает, так, чтобы в них всегда были истинные соки, и обрезать и скручивать их
по своему усмотрению, и приносить им более прекрасные плоды, чем те, что росли на старом
дереве; но все это обрезка и скручивание - это работа, которую он не любит и часто выполняет
плохо; его функция и дар - вырывать корень, его природа и достоинство зависят от того, что он
всегда принимает все близко к сердцу. Убери его руку, и он больше не будет пророчествовать;

он не смотрит в глаза, он судит не по голосу, он описывает не по внешним признакам, все, что он утверждает, судит или описывает, он утверждает изнутри.

Читателю может показаться, что я ошибаюсь, называя эту проникающую, захватывающую способность воображением. Пусть будет так, название § 4. Он действует интуитивно и без рассуждений. Это не имеет большого значения; саму способность, называемую любым именем, я настаиваю на том, что она является высшей интеллектуальной силой человека. В этом нет рассуждений, оно работает не с помощью алгебры или интегрального исчисления, это пронзительный, подобный Фоласу язык разума, который проникает в самое каменное сердце, независимо от того, какой предмет ему представлен, субстанция или дух, все одинаково, разделено на части, до мозга костей, какой бы высшей истиной, жизнью, принципом оно ни обладало, обнажено, а то, что не имеет ни истины, ни жизни, ни принципа, рассеивается в свой первоначальный дым при прикосновении. Шепот на ухо людям возносится к видимым ангелам. Флаконы, которые пролежали запечатанными в морских глубинах тысячу лет, он вскрывает и извлекает из них Гениев.

Каждая великая концепция поэта или художника хранится и обрабатывается этой способностью. Каждый персонаж, которого так сильно коснулись такие люди, как Эсхил, Гомер, Данте или Шекспир, удерживается ими сердцем; и каждое обстоятельство или фраза их существа, речи или видимости схватываются процессом изнутри и соотносятся с той внутренней тайной пружиной, хватка которой никогда не ослабевает ни на мгновение; так что каждая фраза, поскольку она была продумана от сердца, открывает нам путь вниз к сердцу, ведет нас к центру, а затем оставляет нас собирать то, что еще мы можем; это сезам, открывающийся в новом мире. огромная, темная, бесконечная пещера с разбросанными по ней неисчерпаемыми сокровищами из чистого золота: блуждание и сбор осколков могут быть предоставлены любому из нас, каждый может достичь этого; но первое открытие этой невидимой двери в скале - дело только воображения.

Следовательно, в каждом слове, созданном воображающим умом, присутствует ужасный подтекст значения, а также свидетельство и тень на нем глубины § 5. Знаки этого в языке. места, из которых оно пришло. Оно часто неясно, часто недосказано, ибо тот, кто его написал, в своем ясном видении того, что скрывается за ним, возможно, был нетерпелив к подробному толкованию, но если мы решим остановиться на нем и проследить его, оно всегда надежно приведет нас обратно в ту столицу владений души, из которой мы можем следовать всеми путями до самых дальних ее берегов.

Я думаю, что "Quel giorno più non vi leggemmo avante" Франчески ди Римини и "У него нет детей" Макдаффа - самые прекрасные примеры, какие только можно привести, но знак этого виден в каждой строке четырех великих людей, приведенных выше.

Писатель с богатым воображением, с другой стороны, поскольку он никогда не проникал в самое сердце, поэтому он никогда не сможет прикоснуться к нему: если ему приходится изображать страсть, он § 6. Отсутствие воображения, как это проявляется. запоминает внешние признаки этого, он собирает выражения этого у других авторов, он ищет сравнения, он сочиняет, преувеличивает, нагромождает термин за термином, фигуру за фигурой, пока мы не застонаем под холодной, разрозненной кучей; но все это хворост и нет огня, в нем нет дыхания

жизни, его страсть имеет форму Левиафана, но это никогда не вызывает глубокого кипения, он бросает всех нас на якорь в своей чешуйчатой оболочке, наши симпатии остаются такими же праздными, как раскрашенный корабль в раскрашенном океане.

И та добродетель оригинальности, к которой так стремятся люди, - это не новизна, как они тщетно думают (ничего нового нет), это всего лишь подлинность; все зависит от этой единственной великолепной способности проникать в суть вещей и извлекать из нее пользу; это прохлада, и прозрачность, и вкус воды, бьющей прямо из истока источника, в противовес густым, горячим, не освежающим водам с чужих лугов.

Эту свежесть, однако, не следует принимать за безошибочный признак § 7. Различие между воображением и фантазией. воображение, поскольку оно также является результатом яркой работы фантазии, функцию которой, параллельную этому разделению способности воображения, здесь необходимо различать.

Я полагаю, что будет обнаружено, что совершенно лишенный воображения ум *не nothing of the object it has to dwell upon or describe, and is therefore utterly unable, as it is blind itself, to set anything before the eyes of the reader.*^[56]

Фантазия видит внешнее и способна дать портрет внешнего, ясный, блестящий и полный деталей.^[57]

Воображение видит сердце и внутреннюю природу и дает их почувствовать, но часто бывает неясным, таинственным и прерывистым в передаче внешних деталей.

Возьмем пример. Писатель, не обладающий ни воображением, ни фантазией, описывая белокурые губы, не видит их, но думает о них и о том, что о них говорят, и называет их хорошо очерченными, или розовыми, или нежными, или прелестными, или поражает нас каким-нибудь другим обжигающим и леденящим душу эпитетом. Теперь послушай, как говорит фэнси, —

"Губы у нее были красные, а одна тонкая,
По сравнению с той, что была рядом с подбородком,
ее недавно ужалила какая-то пчела".^[58]

Настоящее, красное, яркое существо губ присутствует в данный момент, Но все это снаружи; пока нет выражения, нет ума. Давайте сделаем еще один шаг вперед с Уорнером из "Прекрасной Розамонд, пораженной Элеонорой".

- С этими словами она ударила ее по губам,
выкрашенным в двойной красный цвет;
Твердым было сердце, нанесшее удар,
Мягкими были те губы, с которых текла кровь.

Нежность ума начинает смешиваться с внешним колоритом, воображение проявляется в его пробуждении. Следующая Шелли,—

"Светильник жизни, твои губы горят
Сквозь завесу, которая, кажется, скрывает их,
Как лучистые линии утра
Сквозь тонкие облака, прежде чем они разделят их".

В это утро вся душа озаряется; и все же мы можем остановиться, если остановимся на образе, все еще внешнем, на багровых облаках. Воображение скорее созерцательное, чем проникающее. Наконец, послушайте Гамлета,—

"Здесь висели те губы, которые я целовал, сам не знаю, как часто. Где теперь твои насмешки, твои прыжки, твои песни, твои вспышки веселья, которые обычно заставляли стол шуметь?"

В этом суть губ и вся мощь воображения.

Еще раз сравните цветы Мильтона в Ликидасе с цветами Пердиты. У Мильтона, я думаю, обычно случается так, и в рассматриваемом нами случае это совершенно определено, что воображение смешано и разбито фантазией, и поэтому сила образов отчасти железная, а отчасти глиняная.

"Принесите самую настоящую примулу, от которой отrekliсь,	(Воображение)
Гусиный лапок с хохолком, и бледный жасмин,	(Нугатори)
бело-розовый, и анютины глазки, окрашенные гагатом, —	(Фантазия)
Пылающую фиалку,	(Воображение)
мускусную розу, и нарядный вудбайн,	(Фантазийный, вульгарный)
С бледными косынками, которые нависают над задумчивой головкой,	(Воображение)
И каждый цветок, украшающий печальную вышивку".	(Смешанный)

Затем слышу Пердиту:—

"О, Прозерпина,
теперь о цветах, которые, испугавшись, упали
С повозки Диса. Нарциссы,
Которые появляются раньше, чем осмеливается ласточка, и с красотой уносят
мартовские ветры. Фиалки, тусклые,
Но слаще, чем веки Юоны
Или дыхание Китереи; бледные первоцветы,
Которые умирают незамужними, прежде чем смогут узреть
Яркого Феба в его силе, болезнь, Которая
Чаще всего поражает девушек".

Обратите внимание, как воображение в этих последних строках проникает в самую сокровенную душу каждого цветка, после того, как сначала коснулось их всех с небесной робостью, тенью Прозерпины; и позолотило их небесным блеском, и никогда не останавливается на их пятнах или их телесной форме, в то время как Милтон приклеивается к пятнам на них и отталкивает нас этой несчастной прихотью гагата на том самом цветке, который без этого кусочка бумажного пятна был бы для нас самым ценным из всех. "Вот анютины глазки, это для размышлений".

Итак, я полагаю, что на протяжении всей работы воображения будет обнаружено, что оно имеет дело с внешней стороной вещей и довольствуется этим: § 8. Представьте, насколько оно связано с воображением. в этом не может быть никаких сомнений в такой отрывке, как описание Mab, которое так часто приводится в качестве иллюстрации, и многие другие примеры можно найти в уже упоминавшейся работе Ли Ханта. Лишь некоторое замешательство вызывают отрывки, в которых воображение схватывает внешние признаки эмоции, понимая их как таковые, и все же, выполняя свою надлежащую функцию, принимает за свою долю и за то, на чем оно предпочитает останавливаться, внешний знак, а не саму эмоцию. Обратите внимание на этот блестящий пример в "Макбете".

"Где норвежские знамена вздымаются к небу
И охлаждают наш народ".

Внешняя дрожь и холод страха улавливаются и нерегулярно, но восхитительно приписываются воображением движению знамен. Сравните "Песнь песней Соломона", где воображение не остается снаружи, а сосредотачивается на самой эмоции страха?

"Кто она, выглядывающая, как утро; прекрасная, как луна, ясная, как солнце, и грозная, как армия со знаменами?"

Теперь, если это преобладающая характеристика двух способностей, очевидно, что из § 9 вытекают и некоторые другие побочные различия. Фантазия никогда не бывает серьезной. Фантазия, поскольку она остается внешней, никогда не может чувствовать. Она одна из самых черствых интеллектуальных способностей, или, скорее, одна из самых чистых и незамысловатых интеллектуалок. Ее нельзя сделать серьезной,^[59] нет режущих инструментов, с которыми она могла бы поиграть; тогда как воображение во всем противоположно. Она не может быть другой, кроме как серьезной; она видит слишком далеко, слишком мрачно, слишком торжественно, слишком серьезно, чтобы когда-либо улыбаться. В сердце всего сущего есть что-то такое, над чем, если мы сможем до него дотянуться, мы не будем склонны смеяться. ὁ ἥριθμος ὑέλασμα моря находится на его поверхности, а не в глубине.

И, таким образом, существует взаимное действие между интенсивностью морального чувства и силой воображения; для, с одной стороны, тех, кто § 10. Недостаток серьезности - вот преграда для высокого искусства в настоящее время. самое острое сочувствие испытывают те, кто смотрит ближе всего, проникает глубже всего и хранит самое надежное; и, с другой стороны, те, кто так глубоко проник и увидел меланхолические глубины вещей, наполнены самой сильной страстью и мягкостью сочувствия. Следовательно, я полагаю, что силы воображения всегда может быть проверена сопроводительная нежность чувств, и, таким образом, (как Байрон сказал:) нет никакой нежности, как Данте, ни интенсивности, ни серьезности, как у него, столь серьезный характер, что это не способны воспринять то, что является банальным или смешным, но предохранители все в его раскаленной огнем, и, с другой стороны, я полагаю, главный бар в действии воображение, и прекрати все величие в нынешнем веке из нас, является его среднее и мелкое любовь насмешкой и издевкой, так что если есть в любой хорошей и благородной работе, недостаток или недостаток, или окунул уязвимая часть, где сарказм может прилипнуть и остаться, его ловят и ткнула в нее пальцем, и гудели, и взоры, и ужалила в, как недавняя рана на мух, и ничего не воспринимать всерьез, ни как она была предназначена, но всегда, если это может быть, повернули не в ту сторону, и понял, и пока это так, здесь нет и не может быть

никакой надежды на достижение высоких вещей; люди не смели открыть их сердца к нам, если мы хотим жарить их на шип-огонь.

Таким образом, это одно из существенных различий между воображением и фантазией, и другое, подобное ему и вытекающее из него, состоит в том, что воображение является § 11. Воображение спокойно; фантазия беспокойна. находится в центре вещей, занимает там положение и неподвижна, тиха и задумчива; осматривает все вокруг своим неподвижным взглядом, но фантазия, остающаяся снаружи вещей, не может видеть их все сразу, но мечется туда-сюда, кружит, чтобы увидеть все больше и больше, весело скачет от точки к точке и мелькает то тут, то там, но обязательно всегда останавливается, если она вообще останавливается, только на какой-то точке, никогда не охватывая целое. И из этих отдельных точек она может проводить аналогии и улавливать сходства, которые, насколько это касается точки, на которую она смотрит, верны, но были бы ложными, если бы она могла заглянуть с другой стороны. Этого, однако, она не хочет делать, ей достаточно точки соприкосновения, и даже если между двумя вещами остается зазор и они не совсем соприкасаются, она будет перескакивать от одной к другой, как электрическая искра, и ее прыжки будут ярче всего видны.

Итак, эти различия между воображением и фантазией сохраняются не только в том, как они связывают отдельные концепции, но даже в § 12. Детализирующая работа воображения. они занимают много времени, ибо воображение любит метаться туда-сюда во времени и прослеживать длинные цепочки обстоятельств от звена к звену; но воображение, если может, улавливает момент или звено посередине, которое подразумевает все остальное, и закрепляется там. Отсюда афоризм Фузели: "Изобретение никогда не допускает, чтобы действие заканчивалось, а фантазия зрителя поглощала себя подготовкой или застывала в покое. Он не начинается с яйца и не собирает холодным способом остатки".

В иллюстрациях Ретша к шиллеровской "Борьбе за драконов" мы имеем пример, действительно прискорбно слабый, но характерный и подходящий для нашей нынешней цели, детализации, завершающего действия фантазии. Дракон нарисован от головы до хвоста, глаза стервятника, змеиные зубы, раздвоенный язык, огненный гребень, броня, когти и кольца настолько ужасны, насколько это возможно; нарисовано его логово и все мертвые кости в нем, и вся дикая лесная местность вокруг него повсюду; мы видим его с начала его карьеры и до конца, пожирающего, неистового, побеждающего целые армии, насыщенного смертью; мы присутствуем при всех приготовлениях к его нападению, видим, как он получает смертельную рану, и наши тревоги, наконец, успокаиваются, когда мы видим, как он получает смертельную рану. он мирно лежал мертвый на спине.

За все время, что мы ни разу не попадали в сердце дракона, мы ни разу не почувствовали настоящего всепроникающего ужаса или осознания существа этого существа; это § 13. И наводящий на размышления. повсюду ничего, кроме уродливой композиции из когтей и чешуи. Теперь возьмите "Джейсона Тернера, Liber Studiorum" и наблюдайте, как воображение может сосредоточить все это и бесконечно многое другое в одном моменте. Ни далекой лесной страны, ни тайных тропинок, ни раздвоенных холмов, ничего, кроме отблеска бледного горизонтального неба, которое нависает над прекрасными местами вдаль и посылает сквозь дику чащу луч прерывистого дневного света в безнадежную яму. Никаких щегольских плюмажей или размахивающих копий, но суровая целеустремленность в повороте шлема без гребня, видимая победа в отведении подготовленной правой руки за устойчивое острие.

Больше никаких когтей, ни зубов, ни грив, ни жалящих хвостов. Дракон, как и все остальное, у нас в середине. Нам больше не нужно его видеть. Весь его ужас заключается в этом страшном, медленном, скрежещущем раскачивании единственного витка. Искра за искрой, кольцо за кольцом скользит к свету, медленный блеск крадется вдоль него шаг за шагом, шире и шире, зажигая погребальные светильники один за другим, быстрее и быстрее; еще мгновение, и он выйдет на нас, весь разбитый и пылающий среди этих сломанных стволов; — но тогда он будет ничем по сравнению с тем, что он есть сейчас.

Теперь здесь необходимо очень тщательно различать тот характер работы, который зависит от воображения наблюдателя, § 14. Эта суггестивность противоположна пустоте. и тому, что является результатом воображения художника, ибо произведение часто называют образным, когда оно просто оставляет место для действия воображения; тогда как, хотя почти все произведения с воображением делают это, все же это может быть сделано и произведениями, в которых вообще нет воображения. Несколько бесформенных царапин или случайных пятен на стене; или формы облаков, или любые другие сложные случайности заставят воображение поработать над тем, чтобы извлечь из них что-нибудь, и все картины, в которых много мрака или тайны, обладают в них определенной возвышенностью благодаря игре воображения смотрящего, не обязательно сами по себе будучи ни в малейшей степени воображаемыми. Пустота по-настоящему творческой работы возникает не из-за отсутствия идей или неспособности ухватить и детализировать их, а из-за того, что художник раскрыл всю суть и мощь своего предмета и не желает рассказывать больше, и признаком того, что это так, является то, что воображение зрителя вынуждено действовать в определенном режиме и чувствует себя подавленным и увлекаемым воображением художника, и не в состоянии защитить себя, ни пойти по своему усмотрению, и ценность работы зависит от правдивости, авторитетности и неизбежности этой наводящей на размышления мысли., и от абсолютно правильного выбора критического момента. Теперь обратите внимание на эту работу Тернера, что вся ее ценность зависит от характера изгиба, принимаемого телом змеи; ибо, если бы это был простой полукруг или спускавшийся серией меньших витков, это было бы в первом случае нелепо, как фальшивое и непохожее на змею, а во втором - отвратительно, не более чем раздутая гадюка, но именно то, что *идет прямо* к правой руке, что наводит на мысль о вытягивании огромного веса и придает изогнутой части пружинистый вид, пугает нас. Снова уберите светлый ствол^[60] слева и обратите внимание, насколько бесполезной была бы вся мрачность картины, если бы этот ствол не придавал ей глубины и *пустоты*. Наконец, и это главное, обратите внимание, что художник не удовлетворен даже всей внушаемостью, получаемой таким образом, но чтобы убедиться в нас и заставить нас, хотим мы того или нет, идти его путем, а не нашим, все стволы деревьев справа раздвоены на зияющие и извивающиеся головы и тела, и вокруг нас кипит энергия дракона, обратите особое внимание на ближайшее с его разинутыми челюстями и похожей на коготь веткой на кажущемся плече; своего рода внушение, которое само по себе не является воображаемым, а просто причудливым (используя термин "фантазия" в это третье, еще не объясненное чувство, соответствующее третьему звену воображения;) но оно обладает воображением в его нынешнем употреблении, ибо художник обращается таким образом к тому болезненному и пугающему состоянию души, которое он пытался возбудить в зрителе и которое в действительности увидело бы в каждом стволе и ветке, когда они проникали в более глубокую чашу, объект своего ужаса.

Тем не менее очевидно, что каким бы наводящим на размышления ни было произведение или картина, они не могут возыметь эффекта, если мы сами не будем внимательно относиться к § 15. Воображение обращается к воображению.его очень подсказкой, и способен понимать и исполнять его, и хотя я думаю, что эта власть продолжает прием или направление ощущение дали меньше своеобразным подарком, как и оригинальный захват, чем на факультете зависит от внимания, и улучшаемые на выращивание; однако, до известной степени, творческие работы не будет, я думаю, будет справедливо почел за исключением голове у некоторых соответствующей мощности; нет, но что идет интенсивное наслаждение в сознании слабый, но свет зачатия в помощь и продовольствие, которые они получают от тех, сильнее мысли, но определенная творческая восприимчивость в любом случае необходима, и прежде всего, искренностью и чувством, так что, несомненно, произведение высокого достоинства, conceptive всегда будет непонятным и бесполезным, за исключением тех, которые пошли на это в шутку и дать ему время; и это особенно тот случай, когда воображение выступает не только непосредственными предметами, ни в причудливый и своеобразный характер на известных объектов, как мы только что видели, ноэкземпляры из произведений Tintoret.розыск по всей выражая оккультных и добивался симпатий в каждую деталь, из которых действие самые возвышенные экземпляры встречаются в работах Tintoret, чья интенсивность воображения такова, что есть не самая распространенная тема, на которую он не прикрепить различные многозначительность почти безграничны, ни камня, листьев, ни тени, ни чего-либо настолько малы, но он даст ей смысл и пророческим голосом.

В центре галереи в Парме находится полотно Тинторета, возвышенность концепции и великолепия цвета которого видны в§ 16. "Погребение".Высочайшее совершенство в их противостоянии болезненному и вульгарному сентиментализму Корреджо. Это Погребение Христа с отдаленным пейзажем, о технической композиции и деталях которого мне будет что рассказать позже, сейчас я говорю только о той мысли, которую оно призвано передать. Обычный художник или художник без воображения выделил бы среди своих пейзажных объектов такие, которые, естественно, можно было бы предположить, были видны из гробницы и изображены с крестами Голгофы, какой-нибудь частью Иерусалима или Долины Иосафата. Но у Тинторета гораздо более высокая цель. Остановившись на особой силе происходящего перед ним события, как на исполнении последнего пророчества о страстях: "Смертью своей Он сделал себе могилу с нечестивыми и *сбогатыми*", он желает направить разум зрителя к этому приобщению к телу Христову, в его контрасте с бездомным рождением и жизнью в пустыне. И, следовательно, за призрачной могильной травой, которая качает своими черными и иссохшими стеблями над камнями гробницы, видно не реальное материальное расстояние самого места (хотя кресты видны смутно), а то, к чему задумчивый дух вернулся бы в видении, пустынное место, где у лисиц есть норы, а у птиц небесных есть гнезда, и на фоне зарешеченных сумерек меланхолического неба видны прогнившие балки и разрушенная кровля разрушенного сарая для скота, сени рождества Христова.

Давайте возьмем другой пример. Ни один сюжет не рассматривался религиозными художниками так часто и изысканно, как в § 17. Благовещение Пресвятой Богородицы.Благовещение, хотя, как обычно, наиболее совершенный образ его чистого идеала был дан Анджелико, и им с самым лучезарным завершением (насколько я знаю) в маленьком реликварии в ризнице Святого^a. Мария Новелла. Фон там, однако, в целом декоративный; но на фреске коридора собора Святого Марка сопутствующие обстоятельства чрезвычайно красивы. Пресвятая Дева сидит на открытой лоджии, напоминающей лоджию флорентийской церкви

Аннунциата. Перед ней раскинулся луг с богатой травой, покрытый маргаритками. За ее спиной через дверь в конце лоджии видна ее комната с единственным зарешеченным окном, через которое в тишину падает звездообразный луч света. Все изысканно по ощущениям, но не изобретательно и не провоцирует воображение. Сильным был бы шок и болезненным контраст, если бы мы могли в одно мгновение перейти от этого чистого видения к дикой мысли о Тинторете. Ибо, не смиренно принимая обожающего вестника, но пораженная стремительным движением его горизонтальных и грохочущих крыльев, дева сидит не на тихой лоджии, не на зеленом пастбище возрожденной души, а бездомная, под прикрытием разрушенного и заброшенного вестибюля дворца, со звоном топора и молотка в ушах и шумом города вокруг из-за ее запустения. Зритель сначала с отвращением отворачивается от центрального объекта картины, болезненно и грубо выталкиваемого вперед, - массы разрушенной кирпичной кладки с облупившейся штукатуркой и заплесневелым раствором, выступающим из швов; и если он снова посмотрит либо на это, либо на плотницкие инструменты под ним, то, возможно, увидит в том и другом не более чем такое изучение сцены, которое Тинторет слишком легко мог получить среди руин своей собственной Венеции, избрав для грубого объяснения призвания и состояния мужа. о Марии. Но есть нечто большее, чем это. Когда он посмотрит на композицию картины, он обнаружит, что вся ее симметрия зависит от узкой полоски света, края плотницкого квадрата, который соединяет эти неиспользуемые инструменты с предметом на вершине кирпичной кладки, белым камнем, четырехугольником, краеугольным камнем старого здания, основанием его несущей колонны. Это, я думаю, в достаточной степени объясняет типичный характер всего этого. Разрушенный дом - это иудейское устройство, то, что неясно возникает на рассвете неба, - христианское; но краеугольный камень старого здания сохранился, хотя инструменты строителя лежат без дела рядом с ним, и камень, от которого отказались строители, стал Надгробием угла.

Однако в этой картине сила мысли едва ли искупает болезненность сцены и бурность ее чувств. § 18. Крещение Христа. Его обработка различными художниками. Сила мастера более разительно проявляется в его обращении с темой, которая, какой бы важной и глубокой по своему смыслу она ни была, никогда не даст обычному художнику материала, достаточного для создания картины, представляющей большой интерес, - Крещением Христа. От чистоты Джотто до невыносимой, непостижимой жестокости Сальватора,^[61] в обращении с ним проявились чувства самого разного порядка; но я не знаю ни одного случая, за исключением того, о котором я собираюсь рассказать, в котором это сформировало бы впечатляющую картину.

Джотто, в Академии Флоренции, с гравировкой в виде серии только что опубликовал, (Галерея Делле Белле Арти) - это один из самых трогательных я знаю, особенно в почтении действий помощника ангелы, и Леонардо ангела в том, что Андреа дель Верроккьо очень красиво, но это событие, характер и значение имеют неизреченную на особенности: спускающегося голубя практически не влияет, потому что его постоянное символическое вхождение закаляет нас и делает из нас смотрят на него как на простого типа или письмо, вместо фактических присутствие духа; и все священные художников той власти, которая может быть введена в пейзаж потерял, ибо хотя их использование листвы и далекое небо или горы, как правило, очень восторгает, как мы увидим в пятой главе, но они не могут справиться с рядом с водой или камень, и шестигранного и базальтовых выступов их берегу реки, мне кажется, слишком больно было бы пережить даже самые ассертант разуме, как высшей степени в то Анджелико, в Вита-Ди-Кристо, который, насколько я могу судить, это полный провал в действие, выражение, и все остальное; и вообще в этой теме, тем более, что у величайших художников показать свои слабости. По этой причине, я полагаю, и чувствуя сложность этого, Тинторет вложил в это все

свои силы, и это становится благородным в его руках благодаря его необычайно образному выражению не только непосредственного факта, но и всего хода мыслей, на который это наводит; и благодаря тому, что он рассматривает крещение не только как подчинение Христа исполнению всякой праведности, но и как начало земной борьбы с князем сил воздуха, которая мгновенно началась в искушении и закончилась только на кресте.

Река яростно течет в тени огромной скалы. С противоположного берега на 19 возвышаются заросли плотной, мрачной листвы. Автор: Тинторет. катаящаяся небесная бездна, сквозь которую пробивается сияние нисходящего Духа. Поперек них, разделяя их пополам, простирается горизонтальный пол из слоистых облаков, на котором стоят небесные воинства. Христос стоит на коленях в воде и не тонет; фигура Святого Иоанна неясна, но рядом с его поднятой правой рукой в черной тени виден призрак; дьявол в форме гарпии, едва различимый, смотрит на Христа сверху вниз огненными глазами, ожидая своего часа. Под этой фигурой из тумана проступает темная невидимая рука, протянутая к сети в реке, перекладины которой имеют форму креста. За этим корни и нижние стволы деревьев срезаны облаком, а под ним и сквозь них виднеется видение дикого, меланхолического, безграничного света, простирающегося над пустыней, и в нем видна фигура Христа в одиночестве, с поднятыми руками, как в мольбе или экстазе, уносимого Духом в пустыню, чтобы подвергнуться искушению дьявола.

Существует множество обстоятельств, которые в совокупности придают этой благородной работе более, чем обычно, творческий характер. Символическое использование Net, которая является крестом сетки до сих пор используется постоянно в каналах Венеции, и распространены по всей Италии, носит такой же характер, как у плотницкого инструмента в Благовещении; но введение спектральный показатель смелее достичь, а, тем более, что зрение после искушения, которое прямо указано в качестве предмета мысли, а не видно, потому что в той части сцены, что, *всамом деле* должны были оккупированы стволы деревьев, чьи вершины не видно выше; и другое обстоятельство завершается мистический характер всего, что слоистыми облаками, которые поддерживают ангельского воинства принять справа, где свет падает на них, форме головы рыбы, хорошо известного типа оба Крещения Таинство, и Христа.

Но самый изысканный пример этой силы воображения встречается в эпизоде, происходящем на заднем плане Распятия. Я не стану оскорблять это 20. Распятие. чудесная картина, если попытаюсь описать ее словесно. Я бы не стал обелять это похвалой, и я ссылаюсь на это только ради двух мыслей, своеобразно иллюстрирующих интеллектуальные способности, о которых идет речь непосредственно. При общепринятой и наиболее католической трактовке предмета разум либо болезненно направлен на телесную агонию, грубо выраженную внешними анатомическими признаками, либо ему позволено остановиться на этом выражении лица, непостижимом для человека в любое время, но главным образом в этом его окончательном унижении. В первом случае представление отвратительно; во втором - неэффективно, ложно, а иногда и богохульно. Насколько я знаю, ни один даже из величайших религиозных художников никогда не преуспевал в этом; Джотто и Анджелико были стеснены традиционным подходом, и особенно последний, как уже отмечалось, слишком склонен потакать тем проявлениям извращенного чувства, которые достигли своего наивысшего развития у византийцев: Перуджино терпит неудачу в своем Христе почти в каждом случае (о других людях, кроме этих, после них нам нет необходимости говорить). Но Тинторет здесь, как и во всех других случаях, проникая в глубинные места своего сюжета, презирая все внешние и телесные проявления боли и ища какие-то средства выразить не напряжение нерва или сухожилия, а обморок

покинутого Сына Божьего перед его Элоистическим криком, и все же чувствуя себя совершенно неспособным выразить это выражением лица, с одной стороны, наполнил свою картину таким разнообразным и стремительным мышечным напряжением, что тело Распятого по сравнению с ним находится в совершенном покое, а с другой стороны, отбросил его в сторону. Лицо полностью погрузилось в тень. Но о муках говорит то, и только это, что, хотя на горном горизонте, где тьма после землетрясения смыкается с днем, все еще остается прореха света, широкая и подобная солнцу слава вокруг головы Исккупителя померкла и приобрела цвет пепла.^[62]

Но великий художник чувствовал, что ему предстоит сделать еще кое-что. Не только эта агония Распятого, но и смятение народа, та ярость, которая пролила его кровь на них и их детей. Не только жестокость солдата, апатия центуриона или какая-либо другая чисто инструментальная причина Божественных страданий, но и ярость его собственного народа, шум против него со стороны тех, за кого он умер, должны были предстать перед разумным взором, если мы хотели, чтобы сила картины была полной. Следует помнить, что этот гнев был вызван разочарованной гордыней; и разочарование возникло, по существу, с того времени, когда всего за пять дней до этого прибыл Царь Сиона и был встречен осанной верхом на осле и жеребенком - потомством осла. Таким образом, необходимо было направить свои мысли к этому времени, ибо в нем обнаруживаются как причина, так и характер, возбуждение и свидетельство против этого безумия народа. В тени за крестом мужчина верхом на осленке оглядывается на толпу, указывая жезлом на распятого Христа. Осел питается *остатками увядших пальмовых листьев*.

Я полагаю, что этим мастерским штрихом я могу завершить все иллюстрации особой власти воображения над чувствами зрителя, возвысив до достоинства и значения мельчайшие вспомогательные обстоятельства. Но я еще недостаточно остановился на факте, из которого проистекает эта сила, на абсолютной истинности утверждения центрального факта таким, каким он был или должен был быть. Без этой истины, этого ужасного первого движущего принципа, любое направление чувств бесполезно. Бесполезно знать, как управлять тем, что мы не можем возбудить.

Я уже упоминал ранее, раздел I. Глава XIV, о болезненности отношения Рафаэля к массовому убийству невинных. Фузели утверждает § 21. Массовое убийство невинных. о нем говорится, что "в драматической градации он раскрыл всю мать через каждый образ жалости и ужаса". Если это так, то я думаю, что философский дух возобладал над воображением. Воображение никогда не ошибается, оно видит все, что есть, и все связи и смыслы этого, но оно не спутало бы смертельное безумие материнского ужаса с различным развитием материнского характера. Страх, ярость и агония на пределе своих возможностей сметают весь характер: само человечество растворилось бы в материнстве, женщина стала бы простым олицетворением животной ярости или страха. По этой причине все обычные репрезентации этого предмета, я думаю, фальшивы и холодны: художник не слышал криков и не общался с беглецами, он засел в своем кабинете, чтобы методично искажать черты и философствовать о безумии. Не так, как Тинторет. Зная или чувствуя, что выражение человеческого лица в таких обстоятельствах было невозможно передать, и что усилие могло закончиться только уродливой фальшью, он отказывает себе во всякой помощи со стороны черт, он чувствует, что если он должен поместить себя или нас посреди этой обезумевшей толпы, у него не может быть времени для

наблюдения за выражением. Еще меньше он зависит от деталей убийства или ужасности смерти; здесь нет крови, нет ударов ножом или порезов, но есть ужасная замена им в светотени. Сцена наружный вестибюль дворца, скользкий мраморный пол, испуганно давности по сангиной тени, так что наши глаза оказываются воспаленными и напряженными со странным ужасом и смертельно зрение; - Лейк из жизни раньше их, вроде сожжения видел обреченных Моавитянка на воду, которая прилась кстати Едома; огромный лестничный пролет, без парапета, опускается слева; вниз ринутся толпы женщин смешанную с убийцами; ребенок на руках одного была захвачена конечности, она бросает себя на краю, и падает головой вниз, волоча за собой ребенка вне досягаемости ее вес;—она будет разбита мертвым во втором: две другие находятся дальше, в полете они достигают края в полноводную реку,—вода била в полую силу их погружения;—рядом с нами великая борьба, куча матерей запутался в один смертный корчат друг с другом и с мечами, один из убийц бросился вниз и придавил их, один мечем другого поймал за лезвие и потащил за женщиной голый силы; младший и прекраснейшая из женщин, ребенка просто вырвали из смертной хватки и прижал к груди с рукояткой из стальной порок, падает на спину, беспомощно над кучи, прямо на меч очков; все срастись и швырнул вниз в один безнадежный, бешеный, яростный отказ души и тела, в стремлении сэкономить. Их крики звенят у нас в ушах, пока не начинает казаться, что мрамор вокруг нас раскалывается, но далеко позади, у подножия лестницы, в тени есть что-то похожее на груды одежды. Это женщина, сидящая тихо, совершенно тихо, неподвижная, как камень, она пристально смотрит на своего мертвого ребенка, лежащего на полу перед ней, и ее рука мягко прижата ко лбу.

Это, на мой взгляд, единственное образное; то есть единственное верное, реальное, проникновенное представление о бытии и актуальности предмета в § 22. Различные работы в Скуоле Сан-Рокко.существование.^[63] Я истощил бы терпение читателя, если бы стал подробно останавливаться на различных потрясающих проявлениях воображения Тинторета только в Скуоле Сан-Рокко. Я хотел бы ненадолго присоединиться к этой торжественной паузе в путешествии в Египет, где серебряные ветви тенистых деревьев переплетают своими дрожащими линиями чередующиеся складки светлых облаков, подсвеченные слабым малиновым светом, и лежат поперек голубых потоков между этими розовыми островами, подобно белым следам блуждающих кораблей; или наблюдать рядом со спящими учениками среди тех массивных листьев, которые так тяжело ложатся глубокой ночью под нисхождением ангела агонии, и устрашающе колышутся над движением факелов, когда отряд предателя появляется из темноты. во впадинах маслин; или пережить час обвинения у судилища Пилата, где все невидимо, неосязаемо, кроме одной фигуры, которая стоит со склоненной головой, бледная, как колонна из § 23. Страшный суд. Как относились к нему различные художники. лунный свет, наполовину залитый славой Божества, наполовину окутанный белизной савана. Из этих и всех других мыслей неопишуемой силы, которые сейчас исчезают со стен этих заброшенных комнат, я, возможно, когда-нибудь в будущем попытаюсь сохранить какой-нибудь образ и тень более верно, чем словами; но сейчас я закончу нашу серию иллюстраций ссылкой на произведение менее трогательного, но более потрясающего обращения - "Страшный суд в церкви Санта-Мария-дель-Орто". В этой теме почти все осознанные или локальные высказывания тщательно избегались самыми могущественными художниками, они считали, что лучше изобразить ее основные обстоятельства в виде общих мыслей и представить их уму в типичной или абстрактной форме. По мнению Анджелико, обращение с ним чисто типичное: вдаль тянется длинная Кампо санто, состоящая из двух рядов могил; с левой стороны от нее возвышаются осужденные, с правой - праведники. У Джотто и

Орканьи концепция, хотя и менее жесткая, столь же типична: при создании пространства не прилагается никаких усилий, а земли представлено ровно столько, сколько абсолютно необходимо для размещения ближайших фигур и обеспечения места для нескольких могил. Микеланджело ни в чем не отличается в своей трактовке, за исключением того, что его фигуры сгруппированы менее симметрично, а различная перспектива дает большее представление о пространстве. Сам по себе его фон не вызывает интереса. Фра Бартоломео, никогда не способный постичь ни одного вида возвышенности, кроме простого религиозного чувства, терпит явную неудачу в этой могучей теме.^[64] Его группа мертвецов, включающая не более десяти-двенадцати фигур, занимает только передний план, за ними пустая равнина простирается до подножия покрытого пеплом вулкана, вокруг жерла которого скачут и ползают несколько маленьких черных дьяволов, похожих на пауков. Суд живых и мертвых, таким образом, выражается как происходящий примерно на квадратной площади и над дюжиной людей одновременно; все пространство и горизонт неба и земли остаются свободными, а присутствие Судьи всей земли становится более ограниченным, чем пронсящийся вихрь или гроза.

Только Тинторет осмыслил это невообразимое событие в его истинности; не типично и не символически, а так, как это может увидеть тот, кто должен§ 24. Автор: Тинторет. не спать, а измениться. Только одно традиционное обстоятельство он получил у Данте и Микеланджело, лодку осужденных; но стремительность его ума прорывается даже в принятии этого образа, он не остановился ни на хмуром перевозчике одного, ни на размашистом ударе и демоническом волочении другого, но, схваченный гиласоподобно за конечности и разрывающий землю в своей агонии, жертва устремляется навстречу своей гибели; и это не вялотекущая Лета, и не огненное озеро, которое несет проклятое судно, но океаны земли и воды небесного свода собрались в один белый, ужасный водопад, реку гнева Божьего, с ревом низвергающуюся в пропасть, где мир растаял от своего неистового жара, захлебнулся от гибели народов, и конечности его трупов были выброшены из его водоворота, подобно водяным колесам. Летучая мышь, как из отверстия и пещеры и тени Земли, кости собрать и глинисто-завались тя, оружием и придерживаясь в половине месил анатомией, которые ползают, и напугать, и борьба между гнилые сорняки, глине, цепляясь своими спутанными волосами, и их тяжелые взгляды запечатлены земле тьма же, как и его старого, который пошел своей дорогой невидящий в Силоам; стряхивание по одному снов из тюрьмы. едва услышав clangor труб из армии Божьей, ослеп еще более, как они проснулись, на белый свет нового неба, до Великого вихря четырех ветров несет свои тела на судилище: твердь кишит ими, всяма пыль человеческих душ, что сугробы, и плавают, и попадает в бесконечный, неизбежно света; светлые облака потемнели с ними как с густой снег, течений атом жизни в артериях небес, в настоящее время растут медленно, все дальше, и выше, и еще выше, пока глаза и мысли могут следовать дальше, ободрение, бескрылые, по их внутренней верой и ангел полномочия невидимым, теперь метнул в бесчисленных сугробов ужаса, как дыхание их осуждение.

Теперь я хочу, чтобы читатель особенно обратил внимание на все эти работы Тинторета, на различие между образной правдой и§ 25. Художественная истина, насколько она отличается от реализма.ложь, с одной стороны, и от реализма - с другой. Сила любой картины зависит от проникновения воображения в ИСТИННУЮ природу изображаемой вещи и от полного презрения воображения ко всем оковам простого внешнего факта, которые стоят на пути ее внушительности. В "Крещении" он срезает стволы деревьев, как если бы они были облаком или паром, что может показать мысли завершённую последовательность сцены;^[65] в "Резне" он

покрывает мраморный пол призрачным светом, чтобы вселить ужас в зрителя, не снисходя до бойни; он бросает вызов голому факту, но вызывает в нем чувство страха; в "Распятии" он уничтожает местность и приносит пальмовые листья на Голгофу, только для того, чтобы они могли нести бремя смерти. разум устремляется к Елеонской горе, как при погребении он переносит ясли в Иерусалим, чтобы они могли унести сердце в Вифлеем; и все это он делает в смелом сознании своей высшей и духовной истинности и в полном знании факта и сущности всего, к чему прикасается. Воображаемая лодка ангела-демона расширяет течение видимой реки до нисхождения непреодолимого осуждения; но чтобы этот порыв и рев ощущался глазом и слышался ухом, треск сосновых ветвей над водопадом взят непосредственно из природы; это абстракция альпийского шторма. Следовательно, хотя мы всегда оказываемся лицом к лицу с тем, что должно быть сказано, в реальности и за ее пределами звучит сверхъестественный голос; и то, что вызывает сомнение в видении, обладает силой, мускулатурой и уверенностью, подкрепленными фактами.

Давайте, однако, продвинемся еще на шаг вперед и рассмотрим § 26. Воображение проявляется в скульптуре. сила воображения лишена всякой помощи светотени, цвета или любых других средств сокрытия структуры своих мыслей.

Микеланджело сказал, что "non ha l'ottimo scultore alcun concetto, Соло мармо в "se non circuscriva", фраза, которая, хотя по непосредственному смыслу, задуманному автором, может немного напомнить нам негодование Плутона Буало: "иль костюм из—за того, что ты не знаешь, что такое человек ужасный для красавца, есть словарь, - иль ты не знаешь, что такое пароли без транспозиций", - все же является ценный, потому что он показывает нам, что Микеланджело считал воображение полностью выразимым в роке и, следовательно, совершенно независимым по своей природе от тех средств цвета и оттенков, с помощью которых оно рекомендуется в Тинторете, хотя сфера его действия, конечно, за счет этого неисчислимо расширяется. Но присутствие воображения может быть передано в мраморе так же глубоко, волнующе и ужасающе, как и в живописи, так что скульптор ищет душу и таким образом управляет телом.

Что касается работы без воображения, Бандинелли и Канова снабжают нас характерными примерами всякого рода, Геркулесом и Какусом из § 27. Бандинелли, Канова, Мино да Фьезоле. первое и критика его Челлини сразу придут на ум каждому; отвратительная статуя, поставленная сейчас так, чтобы скрыть важную темпераментную картину Джотто в Санта-Кроче, является лучшим примером, но еще более впечатляющий урок можно было бы извлечь, сравнив бессмысленность грации Кановы в виде гирлянд и бальных настроений с глубокой правдой, нежностью и силой таких людей, как Мино да Фьезоле, чье резцо оставляет много острых граней и презирает пушок и ямочки, но, кажется, это еще более впечатляющий урок. чтобы высекать свет и высекать дыхание, мрамор горит под ним и становится прозрачным от самого духа. И все же Мино остановился на человеческой природе; он увидел душу, но не призрачное присутствие в ней; Микеланджело предстояло проникнуть еще глубже и увидеть обитающих в ней ангелов. Душа человека не одинока: Лаокоон или Товит, змей держит ее за сердце или ангел за руку, свет или страх духовных существ, которые движутся рядом с ней, можно увидеть на теле; и эта телесная форма с буонароти, белым, твердым, отчетливым материалом, какой бы она ни была, неизменно ощущается как инструмент или жилище кого-то § 28.

Микеланджело. Бесконечная, невидимая сила. Земли Сикстинской Адам начинает гореть; женщина воплощала порыве обожания от сна; на двенадцатые торренты от Духа Божьего, что

пауза над нами, Пари утонул в сосудах из глины; ожидание в тени будущности тех, через кого обещание и наличие Бог сошел от Евы до Марии, каждый еще и фиксируются, закрепляются в его ожидании, молчали, предчувствуя, верный, усадили каждого на его каменный трон, строительные камни из Слова Божьего, дом на уровнях, чтобы отказала одна, во главе угла-не только этим, не только войска террор рвется с Земли по четыре четвертовать ветры суд, но каждый фрагмент и атом камень, который он когда-либо прикасался, сразу стало населенных что заставляет встать волосы дыбом и слов будет мало; по Матфею, пока не вышел из своего гроба, обвитый по рукам и ногам его пелены, это осталось для нас, чтобы потерять его; странные спектральные венки из Флоренции Пьета, бросая ее пирамидальные, искаженной тенью, полный боли и смерти, среди слабый фиолетовый свет, что крест и погиб при невыясненных куполом Святого^{собою}. Мария дель Фьоре, белая усталость радостных конечностей, похожих на пантер, но пассивных, падающих в обморок от собственного восторга, которые мерцают среди языческих формализмов Уффици, вдали, проявляясь в своей сверкающей легкости, как волны альпийского потока, танцующие среди мертвых камней, хотя камни такие же белые, как они:^[66] и, наконец, и, возможно, больше, чем все, эти четыре невыразимых типа, не тьмы и не дня, не утра и не вечера, но ухода и смерти. воскресение, сумерки и рассвет душ человеческих — вместе с призраком, сидящим в тени ниши над ними;^[67] все это и все остальное, что я мог бы назвать в его формировании, несли и сами по себе сохраняют и проявляют ту же необъяснимую силу — необъяснимую, потому что проистекающую из воображаемого восприятия, почти сверхчеловеческого, которое идет туда, куда мы не можем последовать, и находится там, куда мы не можем прийти; обнажая последний, глубочайший корень существа человека, посредством которого он вырастает из невидимого и держится за свой Божественный дом. ^[68]

Теперь, во всех этих примерах, позвольте заметить, ибо только с этой целью я все это время доказывал, что сила § 29. Перепросмотр. Совершенной функцией воображения является интуитивное восприятие высшей истины. воображение - это достижение интуицией и интенсивностью взгляда (не путем рассуждений, а благодаря своему авторитетному открытию и раскрывающей силе) более существенной истины, чем та, которая видна на поверхности вещей. Я повторяю, что не имеет значения, желает ли читатель называть эту способность воображением или нет, меня не волнует название; но я хотел бы, чтобы меня поняли, когда я буду говорить о воображении в дальнейшем, как об истинной основе всего искусства, которое обладает вечной властью над умами людей; (всякое другое воображение, кроме этого, либо вторично и созерцательно, либо совершенно ложно;) основой авторитета и бытия которого является его вечная жажда истины и стремление быть правдивым. У него нет ни пищи, ни восторга, ни заботы, ни восприятия, кроме истины; он вечно заглядывает под маски и разгоняет туман; никакая честность формы, никакое величие видимости не удовлетворят его; первое условие его существования - неспособность быть обманутым; и хотя он иногда останавливается на выдумках фантазии и обосновывает их, все же его собственная операция заключается в том, чтобы проследить до самых крайних пределов истинные законы и правдоподобие даже вымышленного творения. Это было хорошо объяснено Фузели в его намеке на Кентавра Зевксиса; и, возможно, нет большего напряжения силы воображения, чем может быть проявлено в том, чтобы до самых крайних пределов проследить необходимые последствия такого произвольного сочетания; но пусть не смешивают шутки фантазии с той последующей серьезной работой воображения, которая придает им всю нервную достоверность и

содержательность, на которые они способны. Пусть не путают чудовищ из китайской фаянсовой посуды с Фавном, Сатиром или Кентавром.

Насколько это определение воображения может отличаться от общепринятого среди нас представления о нем, я вряд ли могу сказать, потому что у меня есть § 30. Воображение теперь понимается вульгарно. очень смутное представление о том, что обычно подразумевается под этим термином. Я слышу, как современные произведения постоянно хвалят за образность, в которой я не могу усмотреть никаких достоинств; кроме простой, рабской, неприкрытой лжи и преувеличения; Я не вижу, какие достоинства могут быть в чистом, уродливом, решительном вымысле; ошибаться, конечно, достаточно легко; есть много способов быть непохожим на природу. Я не понимаю, что это за достоинство, которое дает право одному из этих способов называться образным, а не другому; и я еще больше смущаюсь, слыша, как те части этих работ называются особенно образными, в которых больше всего усилий уделяется мельчайшему и механическому изложению незначительных деталей, и в которых художник был бы таким же реальным и абсолютным имитатором, как эхо, если бы он знал, как это делается. Против убеждений, которых я не понимаю, я не могу спорить; но я могу предупредить художника, что воображение такого странного рода не способно выдержать испытания временем; ничто из того, что оно делает, никогда не оказывало продолжительного влияния на людей; и если он желает занять место среди великих людей прошлого, для этого есть только один путь; и один вид воображения, который выдержит бессмертный свет: я не знаю, насколько это возможно путем усилий; но у нас перед глазами достаточно доказательств, чтобы показать, в каком направлении нужно прилагать усилия.

Мы видели (§ 10), что воображение в немалой степени зависит от остроты моральных эмоций; фактически, любая моральная истина может § 31. Насколько его культивирование зависит от моральных чувств. только так можно понять — и в целом можно заметить, что все истинные и глубокие эмоции порождены воображением, как по замыслу, так и по выражению; и что ментальное зрение становится острее с каждым полным ударом сердца; и, следовательно, всякий эгоизм и эгоистичная забота или почтение пропорциональны их постоянству, разрушительному для воображения; игра и сила которого полностью зависят от нашей способности забывать о себе и входить, подобно одержимым духам, в тела окружающих нас вещей.

Опять же, поскольку жизнь воображения заключается в открытии истины, ясно, что оно не может испытывать уважения к высказываниям или мнениям: знание само по себе § 32. О независимости разума. когда он изобретает по—настоящему - беспокойный и измученный, за исключением тех случаев, когда у него есть это знание, его чувство успеха или неудачи слишком остро, чтобы на него могла повлиять похвала или порицание. Сочувствия оно желает, но может обойтись и без него; к мнениям оно равнодушно, не из гордости, а потому, что у него нет тщеславия, и он осознает правило действия и цель, в которых он не может ошибиться; отчасти также, в чистой энергии желания делать и изобретать все больше и больше, которые не позволяют ему вкушать сладость похвалы — разве что немного, с концом жезла в руке и без остановки в своем движении. Он идет прямо вперед, вверх по склону; никакие голоса или бормотание не могут повернуть его вспять или отвратить от его цели.^[69]

Наконец, очевидно, что, подобно теоретическим способностям, воображение должно постоянно подпитываться внешней природой — после приведенных нами иллюстраций § 33. И

на привычном обращении к природе.с учетом изложенного, это может показаться простым трюизмом, ибо ясно, что для тренировки способности к проникновению необходим предмет проникновения; но я отмечаю это потому, что многие художники с сильным умом были потеряны для мира, страдая от беспокойных корчей своего воображения в клетке, заменяющих его здоровую и ликующую деятельность на полях природы. Люди с самым богатым воображением всегда учатся усерднее всех и больше всего жаждут новых знаний. Фантазия играет, как белка в своей круглой тюрьме, и счастлива; но воображение — странник на земле, и ее дом на небесах. Отгородите ее от полей небесных гор, не дайте ей дышать их высоким, прогретым солнцем воздухом; и мы с таким же успехом можем обратить против нее последний засов в башне голода и дать ключи от самого дикого прилива, который оmyвает Капраджу и Горгону.

[56] Сравните Ариста. Rhet. III. 11.

[57] О различии между причудливой и простой концепцией; см. [Главу IV. § 3](#).

[58] Я беру этот и следующие примеры из замечательной критической статьи Ли Ханта "Воображение и причудливость", которую следует читать с осторожностью и к которой, хотя она и несколько вольно оформлена, я могу обратиться за всеми дополнениями и иллюстрациями, которые требуются по теме. Что касается того, что только что было сказано о недостатке воображения, сравните его критику "Катона" Аддисона, стр. 28. Однако я не могу ни подтвердить его суждение, ни согласиться с его выбором примеров среди художников: он обращался только к их манере и обычному выбору сюжета, не чувствуя их силы; и отдал предпочтение грубости, бездумности и эклектизму Гвидо и Карраччи, которые в своем поэтическом требовании нежности могли бы помешать Пинтуриккьо; достоинству - Леонардо; и цвету - Джорджоне.

[59] Фантазия в своей третьей функции, однако, может стать серьезной и при этом постепенно превратиться в воображение. Сравните [Главу IV. § 5](#).

[60] Я описываю на основании доказательства: при плохих впечатлениях этот ствол затемнен.

[61] Картина находится во дворце Гуаданьи. Это один из самых важных пейзажей, когда-либо написанных Сальватором. Цифры изучены у уличных попрошайек. На одном берегу реки, как раз напротив того места, где происходит Крещение Христа, художник с присущим ему утонченным чувством изобразил нескольких негодяев, снимающих рубашки, чтобы искупаться. Ему очень нравится этот инцидент. Это происходит снова в одном из морских пехотинцев дворца Питти, с дополнительным интересом к уменьшенной фигуре, плывущей на спине ногами вперед, точно в потоке света, на который в основном направлен взгляд.

[62] Это обстоятельство, как и большинство других, лежащих не на поверхности, ускользнуло от внимания Фузели, хотя его замечания по общему тону картины очень хороши, равно как и его противопоставление ее трактовке Рубенса. (Лекция IX.)

[63] Обратите внимание на поверхностное и непонимающее замечание Фузели об этой картине. Однако его описание обращения с ним других художников правдиво, кратко и ценно.

[64] Фреска во флигеле на улице Оспedale^a. Мария Нуова во Флоренции.

[65] То же самое сделано еще смелее в большой композиции потолка; чума огненных змей; часть воинства и другой горизонт неба видны через отверстие в земле.

[66] Вакх. Напротив него тоже есть небольшая статуя — незаконченная, но "сохранившая дух".

[67] Я бы больше настаивал на призрачной жизненности этой ужасной статуи; но отрывок, относящийся к ней в "Италии" Роджерса, заменяет все дальнейшие описания. Я полагаю, что большинство любителей искусства знают его наизусть.

"Ни тогда забудь, что палата Мертвых,
где гигантские фигуры дня и ночи,
превратились в камень, остальные вечно;
пока еще дышим, и проливали вокруг в полдень
двойное влияние,—только чувствовал—
свет, тьма, смешиваясь друг с друг;
оба, и еще ни. Там из века в век
Два призрака сидят на своих могилах.
Это герцог Лоренцо. Запомните его хорошенько.
Он медитирует, подперев голову рукой.
Что хмурится из-под своего похожего на шлем колпака?
Это лицо или всего лишь безглазый череп?
Оно теряется в тени; и все же, как василиск,
Оно завораживает и невыносимо.
У него благородный, величественный вид!
Особенно, когда слышен отдаленный хор
утром или накануне — не упустит возможности присутствовать
В этот трижды освященный день, когда все будут там;
Когда все, умиловляя торжественными песнями,
Посещают умерших. Тогда ты почувствуешь его силу!"

Странно, что это единственный письменный пример (насколько я помню) справедливой и всесторонней оценки духовной силы Микеланджело. Возможно, именно из-за самой силы его воображения его так мало понимали - ибо, как я уже говорил, воображение никогда не может быть встречено ни тщеславием, ни искренностью. Его флорентийские последователи увидели в нем анатома и мастера позирования - и искусство было окончательно уничтожено влиянием восхищенного идиотизма величайшего ума, который когда—либо вдохновлял искусство.

[68] Я не хотел прерывать спор о сущности способности к воображению какими-либо замечаниями о работе руки, наделенной воображением; но мы вряд ли можем оставить Тинторете и Микеланджело без некоторого замечания о выдающейся силе исполнения, продемонстрированной ими обоими, вследствие их энергии и ясности концепции; и без того, чтобы снова не предостеречь художника низшего уровня от смешивания этой скорости принятия решений и нетерпения со скоростью аффектации или лености. Каждый результат настоящего воображения, который мы видели, является истиной того или иного рода; и отличительной чертой истины является то, что она в некотором роде осязаема, ощутима,

различима и ясна, так же как для лжи характерно быть неясной, запутанной и сбивающей с толку. Не так уж много, если не большинство истин имеют темную сторону, сторону, которой они связаны с тайнами, слишком высокими для нас, — нет, я думаю, что обычно это всего лишь бедная и жалкая истина, которую человеческий разум может обойти со всех сторон, но, во всяком случае, у них есть одна сторона, за которую мы можем ухватиться и почувствовать, что они совершенно непреклонны, и что их форма, хотя и теряется в облаках то тут, то там, неизменна и реальна, и не менее реальна и скалиста, потому что бесконечна и соединена на горе Святого Михаила, как далекий материк. . Итак, за что бы ни ухватилось настоящее воображение, поскольку это истина, оно не превращается ни во что другое по мере того, как творческая часть работает над этим, ощупывает это и узнает больше об этом, но выходит все более и более непрерывно, все, что обнаруживается, указывает на то, что находится еще дальше, и придает дополнительную стабильность и реальность тому, что уже обнаружено. Но если это фантазия или любая другая форма псевдовосприятия, которая работает, тогда то, за что она ухватывается, может быть не истиной, а всего лишь идеей, которая будет продолжать уступать место, как только мы попытаемся ухватиться за нее, и превращаться во что-то другое, так что по мере того, как мы продолжаем копировать ее, каждая часть будет несовместима со всем, что было раньше, и время от времени она будет вообще исчезать, оставляя пробелы, которые необходимо заполнить любыми подручными средствами. И в этих обстоятельствах художник, неспособный овладеть своей мыслью, потому что она недостаточно содержательна и костлява, чтобы за нее можно было ухватиться, склонен хвататься за каждую линию, которую он прокладывает, в поисках помощи и подсказки, и быть уведенным ею к чему-то другому, что при первой попытке осознать рассеивается подобным же образом, заменяя его другим фантомом, пока из фрагментов этих последовательных фантомов он не склеит воедино смутное, бессмысленное, произвольное целое, смесь всего, что было банальным или обычным в каждой из последовательных концепций, ибо это обязательно то, что сначала улавливается художником. нагромождение вещей, потерявших цвет и остывших, трудоемких, неестественных, бессмысленных, с их пустотой, замаскированной наигранностью, и безвкусицей, подсоленной экстравагантностью.

Из этих способов замысла неизбежно должны вытекать три порока исполнения; и они обязательно обнаруживаются во всех тех частях работы, где замыслу было оказано какое-либо доверие, и их следует избегать только в тех частях реального портрета (ибо художник, совершенно лишенный воображения, не может использовать этюд - все его этюды - догадки и эксперименты, все они одинаково ошибочны, и он сам до такой степени чувствует их ошибочность, что он не будет работать ни с одним из них, но всегда будет пытаться улучшить их в картине и, таким образом, потеряет от них пользу). Итак, эти три порока исполнения — это, во-первых, неумелость обращения из-за неопределенности намерения; во-вторых, намеренная небрежность обращения в надежде случайно получить нечто большее, чем было задумано; и, наконец, насилие и поспешность обращения в попытке сохранить как можно больше от неясного образа, который, как чувствует ум, теряет контроль. (Следует заметить, что я во всем приписываю правильное чувство художнику, лишенному воображения; если ему этого не хватает, его исполнение может быть холодным и решительным, поскольку он изобразит ложь, не краснея, и уродство, не страдая.) К этим различным проявлениям слабости добавятся различные пороки, которые предполагается скрыть; болезненные изощрения, маскирующие слабость, или наглость и грубость, прикрывающие отчаяние. Когда воображение является мощным, в результате исполнения-это, конечно, противоречит всем этим: его первые шаги, как

правило, будет стремительным, в очистив свою землю и получает на своей первой концепции— как мы знаем Майкла Анджело В его ударив его блоков в форме, (см. приведенный отрывок сэра Чарльз Кларк в эссе с выражением, Блеза де Виженера,) и как это видно в рассмотрении Tintoret всегда: как работа приближается к концу, insult, пока он остается определенным и твердым, потому что его конец всегда известен, часто может быть медленным и осторожным, как по причине сложности после чистых линий зачатия, и потому нет страха почувствовал зачатия исчезает, прежде чем он может быть реализован; однако, как правило, есть определенная степень порыва виден в работах всех мужчин высокое воображение, когда они не работали из исследования, показывая себя с Микеланджело по количеству блоков он недоделал, и некоторые незначительные свидетельства в тех он завершил всю свою проработав болезненно по отношению к близким, так что, кроме самого герцога Лоренцо, Вакх флорентийской галерее, и "Пьета" из Генуи, я не знаю ни его законченные произведения, в которых его разум так сильно выражена, как в его мраморный эскизы; только, это всегда будет отмечено, что импульсивность и грубость руку не обязательно, а если творческие, никогда не беспечность. В двух пейзажах в конце Скуола—ди-Сан-Рокко Тинторет двумя мазками кисти нарисовал несколько больших стволов деревьев - один для темной, а другой для светлой стороны; и большая скала у подножия картины "Искушение" написана несколькими отдельными штрихами серого на плоской коричневой земле; но прикосновения стволов деревьев сопровождались мысленным восприятием, когда они опускались с самой болезненной интенсивностью при каждой их волнистости; и несколько серых штрихов на камне настолько продуманы, что лучшего каменного конуса нельзя было бы нарисовать, если бы мы не использовали их для рисования. на это ушел месяц; и я полагаю, что в целом было бы совершенно невозможно привести пример исполнения, в котором меньше полагались бы на случайность или в котором больше внимания уделялось каждому штриху, чем кажущееся безразличным и стремительное обращение этого художника.

Излишне настаивать на привычке и Тинторете, и Микеланджело работать прямо с блока и на холсте, без этюда или модели; ибо, хотя это одно из самых удивительных доказательств силы их воображения, это опасный прецедент. Ни одному способу исполнения не следует учить молодого художника лучше, чем другого; он должен понимать истинность того, что он должен делать, удачное исполнение последует само собой; и если он почувствует, что способен сразу же добиться нужного результата, он, естественно, сделает это, не ссылаясь на прецедент. Он должен всегда помнить, что его долг — достичь наивысшего результата, на который он способен, но что никому нет никакого дела до средств или времени, которые он потратил. Если это можно сделать быстро, пусть это будет сделано; если нет, пусть это будет сделано в любом случае. За то, что он знает свой путь, он несет ответственность и поэтому не должен идти *сомнением*; но никто не может винить его за то, что он идет *осторожно*, если путь узкий, с обрывами по обе стороны. Он может остановиться, но не должен колебаться, и дрожать, но не должен колебаться.

[69] То, что мы знаем о жизни меся Анджело и Тинторете, в высшей степени иллюстрирует этот характер.

ГЛАВА IV.

ВООБРАЖЕНИЯ СОЗЕРЦАТЕЛЬНОГО.

В двух предыдущих главах мы пришли к определенным выводам относительно силы и сущности способности к воображению. В них § 1. Воображение созерцательное не является частью сущности, а лишь привычкой или модусом способности. два акта проникновения и сочетания, его разделяющие и характерные признаки полностью развиты; нам остается только наблюдать определенную привычку или способ действия, которым он часто наслаждается и с помощью которого он обращается к нашему восприятию с большей силой и утверждает свое присутствие более отчетливо, чем в тех могущественных, но более тайных процессах, в которых состоит его жизнь.

При нашем исследовании комбинирующего воображения мы решили предположить, что первая, или простая, концепция столь же ясна в отсутствие, как и в присутствии ее объекта. Я полагаю, что это, на самом деле, никогда не имеет места, и приближение к такой четкости концепции не всегда является характеристикой ума с богатым воображением. Многие люди обладают основательной и удачной способностью черпать из памяти, но при этом никогда не зарождают мысль и не возбуждают эмоцию.

Форма, в которой концепция действительно возникает у обычных умов, по-видимому, извлекает ценность из той неопределенности, которую мы рассматриваем § 2. Двусмысленность концепции. упоминается во второй главе (§ 2), ибо есть полные очарования в памяти и ожидание чего красивого, более солнечный и духовным, чем придает своим присутствием; ибо с их наличием можно насытиться, и даже изнуренный, но с воображением их никогда; в той степени, что нужна самодисциплина, чтобы предотвратить разум от падения в болезненное состояние неудовлетворенности все, что он непосредственно обладает, и постоянное стремление к вещи, отсутствует; и еще я думаю, что это обаяние не справедливо будет отнести игру к простым расплывчатость и неопределенность концепции, кроме до сих пор, что объектов, значительное присутствие было мерзко и больно величие и внушительность, если таковые были, сохраняется в концепции, в то время как чувственные оскорбительного характера изымается; таким образом, обстоятельства ужаса может быть безопасно коснулся в словесное описание, и некоторое время пребывал на виду, как часто Гомером и Спенсером, (последней часто слишком много грубости, как в описании Боевого Красного-Рыцарского креста с Errour,) которые не могли на минуту не рассматривается и переносится в их реальность, или на холсте; и, кроме этого, увлажнения и смягчения действия на тех, кто ее сохраняет, то conceptive факультет имеет власть отпустить многие из них вообще из группы идеи, и сохраняет только те, где *meminisse juvabit* будет распространяться; и таким образом вся группа воспоминаний становится § 3. Не само по себе способен добавить шарма справедливые вещи. восхитительно, но те части что-то, что сами по себе красивые, мне кажется, расплывчатость никакой пользы, но тем ярче они будут, тем лучше; и что тот особый шарм, мы чувствуем, что в зачатии результаты от ее хватки и смешивать идеи, а не из их небытия, ибо мы обычно не помним, как мы видели, одна часть в то время, только приятное место, один момент только, в счастливый день; но вместе с каждым объектом мы мобилизуем вид многолюдно и участвует затенение вперед всех остальных величии, с которым он был связан, и в каждый момент мы концентрируемся воплощением в день; и это будет происходить часто, что, даже если видимые предметы или фактические обстоятельства, не в цифрах память; чувства, и радость их получается мы не знаем, как и откуда, и так с какой-то conceptive зажигательным стеклом, мы изгиба солнце весь день, и полнота все сцены на каждой

точке, что мы последовательно овладеть; и вместе с более ярким действием фантазии, ибо я думаю, что сознательное и игривый захват точек, что костюм ее цели и помочь ей упругость, которой она отличается от обычного зачатия, происходит более легко и активно с памятью, чем их присутствие. Но, как бы то ни было, и я признаю, что есть многое, что я не могу удовлетворительно для себя разгадать в отношении природы простого представления; очевидно, что эта приятность, какой бы она ни была, не достижима искусством, ибо всякое искусство есть своего рода реализация; это может быть реализация темноты или неопределенности, но все же она должна отличаться от простой концепции темноты и неопределенности; так что любые эмоции, которые полностью зависят от несовершенства представления, как, например, ужас смерти Мильтона, не могут быть переданы искусством, ибо искусство может только браться за вещи, которые имеют форму, и своим прикосновением разрушайте пугливость или приятность тех, которые формы не имеют.

Но на этой нечеткости представления, само по себе сравнительно бесполезной и незатронутой, основано действие способности воображения с§ 4. Но дает воображению его относительную власть над ними. которым мы в настоящее время занимаемся и в котором завершается его великолепие: посредством чего, лишая предмет материальной и телесной формы и рассматривая такие из его качеств только по своему выбору для конкретной цели, он объединяет эти качества в такие группы и формы, какие он желает, и придает их абстрактному существу последовательность и реальность, как бы ударяя по ним штампом изображения, принадлежащего другой материи, которые, будучи однажды получены, сразу же передаются в особом сочетании и для особой желаемой ценности.

Таким образом, в описании сатаны, процитированном в первой главе, "И как сгоревшая комета", телесный облик ангела разрушен, рассматривается только воспламенение бесформенного духа; и это, а также его сила зла, связанная с одной устрашающей и абстрактной концепцией, запечатлены, чтобы придать им отчетливость и постоянство в образе кометы, "которая испепеляет Змееносца огромной длины". И все же этого нельзя было бы сделать, если бы не то, что изображение самой кометы в какой-то мере нечеткое, способное к ужасному расширению и полное угрозы и страха. Опять же, в своем падении, воображение связывает гром, сопротивления, массы прострации, отделяет их от внешней формы, и связывает их вместе с помощью этого образа горы наполовину утопленную; который вновь окажется непригодным, но для своей безбрежности, и за это славное дополнение "со всеми его чахнет", в соответствии с которой стойкость и копье-как враждебность, доводятся до сведения его падения форме, и падение отмечено как не вымолвить Subversion, но только тонет, сосны, оставшиеся в их правоте, и единство, и угрожая, из тьмы спускались по обрыву, и опять в который еще более благородный проход в конце четвертой книги, где практически каждая операция на созерцательное воображение концентрируется; ангельские эскадрильи впервые собраны в одной горячей массы на одно выражение "точить в форме полумесяца рогами", - тогда сказал в свое единство и множество и наклонился, враждебность, изображение ветра на хлеб; Сатана наделен божественной силой и выносливостью в том, что могучий линии", как ясно или атлас, неудаленным," с бесконечности размер в следующее мгновение, и все неясности и ужасом духовной силы, от "ужас пернатый," и ", что, казалось, оба копья и щита".

Третья функция фантазии, о которой уже говорилось как о подчиненной этой функции воображения, является высшей, на которую она способна; подобно § 5. Третья функция воображения отличается от воображения созерцательного. воображение, она видит в

предметах, подвергаемых ее обработке, вещи, отличные от действительных; но внушения, которым она следует, по своей природе не являются существенными для созерцаемого объекта; и возникающие в результате образы, вместо того чтобы иллюстрировать, могут увести ум от него и изменить течение созерцательных чувств; ибо, как в ее работе, параллельной воображению проникающему, мы видели, как она сосредотачивалась на внешних чертах, в то время как более благородная сестра, способность, проникала внутрь, так и теперь, когда оба, исходя из того, что они видят и знают в своем непосредственном объекте, вызывают в воображении мысли о внешнем виде. создавая образы, иллюстрирующие или возвышающие это, фантазия неизбежно вызывает образы, имеющие чисто внешнюю связь и, следовательно, не влияющие на других; в то время как воображение каждым вызванным им призраком рассказывает истории о тюрьме и, следовательно, никогда не теряет своей власти над сердцем и единства эмоций. С другой стороны, внимательное или созерцательное действие фантазии в этом отличается от той простой операции захвата и улавливания сходства, которую мы видели у нее раньше, и в этом благороднее, чем в том, что в состоянии созерцания она искренне верит в истинность вызванного ею видения, теряет из виду действительность и созерцает новый и духовный образ верно и даже серьезно; тогда как раньше она не вызывала никакого духовного образа, а просто улавливала яркую действительность или любопытное сходство реального объекта; не то чтобы эти две операции были отдельными, поскольку фантазия постепенно переходит от простого видения к реальному объекту. яркое ощущение реальности и остроумное внушение сходства с призрачным зрелищем нереального; и благодаря этому, по мере того, как она начинает чувствовать, она поднимается к самому воображению и приобщается к нему, ибо воображение и фантазия постоянно соединены, и когда это так, необходимо тщательно отличать бесчувственную часть, которая принадлежит фантазии, от чувствующей части, которая принадлежит воображению. Давайте возьмем несколько примеров. Вот фэнси, первая, очень красивая в своей простой способности улавливать сходство:-

"Сегодня мы намереваемся - да, в этот час мы поднимаемся на коней
, Чтобы проскакать три лиги по направлению к Апеннинам.
Спускайся, мы молим тебя, пока жаркое солнце не отсчитало
Свои влажные четки на эглантине".

Ухватившись за внешнее сходство формы бусин и за то, что они одна за другой соскальзывают с нитевидной ветки, фантазия довольствуется тем, что теряет суть вещи, торжественность молитвы: или, возможно, я ошибаюсь в словах прославленного поэта, ибо смысл поклонения солнцу и молитвы, положившей начало его расе, возможно, был в его уме; и поскольку это было так, отрывок является образным, а не фантастическим. Но то, что большинство читателей восприняло бы из этого, - это простая вспышка внешнего образа, в истинность которого само воображение еще не верит и, следовательно, еще не склонно к созерцанию. Вот, однако, фантазия, верящая в образы, которые она создает:—

"Это питает быстрый рост змеиной лозы,
И темного переплетенного плюща, обвивающего дикие
И распускающиеся, распускающиеся или пахнущие увядшими цветами,
которые украшают ветер разноцветными светящимися точками
, Когда они проливаются дождем; и яркие золотые шары
плодов, подвешенных в своих зеленых небесах".

Заметьте, здесь уловлено не просто сходство; но цветы и плоды полностью лишены воображением своего материального существования и воспринимаются ею серьезно и верно как звезды и миры; однако она улавливает только внешнее сходство; она усиливает сходство и принижает достоинство принятого образа.

Далее возьмем две восхитительные строфы fancy regardant (верящей в свои творения), за которыми следует строфа небесного воображения из обращения Вордсворта к маргаритке: —

"Скромная монахиня из низших сословий;
Или бойкая дева из двора Любви,
В своей простоте игра
всех искушений.
Королева в рубиновой короне,
Изголодавшаяся в скудной жилетке,
— Все это, по-видимому, подходит тебе больше всего, -
Твои прозвища.

Я вижу тебя сверкающей издалека,
И тогда ты — прелестная звезда,
Не такая прекрасная, как многие
На небесах над тобой.
И все же, как звезда со сверкающим гребнем,
Парящая в воздухе, ты, кажется, отдыхаешь;-
Пусть мир никогда не придет в его гнездо
Того, кто будет укорять тебя.

Сладкий цветок — ибо этим именем, наконец,
Когда все мои грезы пройдут,
я зову тебя и крепко привязываюсь к нему.
Милое молчаливое создание,
Которое дышит со мной на солнце и воздухе,
Делай то, что ты обычно делаешь, наполни
Мое сердце радостью и частью
твоей кроткой натуры".

Обратите внимание, насколько одухотворена, но в то же время блуждающая и игрива фантазия в первых двух строфах и как далеко она улетает от сути дела, никогда! 6. Различные примеры. Остановившись, чтобы поразмыслить над характером любого из вызываемых ею образов, и все же на мгновение по-настоящему видя их все и веря в них; в то время как в последней строфе воображение возвращается со своим глубоким чувством к сердцевине цветка и "крепко привязывается" к ней. Сравните работу воображения у Кольриджа с одним из самых незначительных объектов, которые только могли быть подвергнуты его действию.

Тонкое голубое пламя
Лежит на моем тлеющем камине и не трепещет:
Только та пленка, которая трепетала на решетке,

Все еще трепещет там, единственная беспокойная вещь.
Мне кажется, его движение в этой тишине природы
Вызывает у него смутное сочувствие ко мне, живущему,
Превращая его в приятную форму,
Чьи жалкие взмахи и причуды праздный дух
интерпретирует своими собственными настроениями; повсюду
Ищет Эхо или зеркало самого себя,
И делает игрушкой мысли".

Наконец, обратите внимание на замечательную работу фантазии регардант в следующем хорошо известном отрывке из Скотта, где ее наблюдательные и преобразующие способности видны в их простоте.

Скалистые вершины раскалывались и раскалывались,
образуя башенки, купола или зубчатые стены.—
Или казался фантастически украшенным
куполом или минаретом.
Эти земные замки не были голыми,
И им не хватало многих красивых знамен,
Ибо с их вздрагивающих бровей, выставленных напоказ,
Далеко над "непостижимой поляной",
Вся мерцающая блеском капель росы,
зелеными лентами падал шиповник -
И стелющиеся кустарники тысячи цветов
Колыхались под летними вздохами западного ветра".

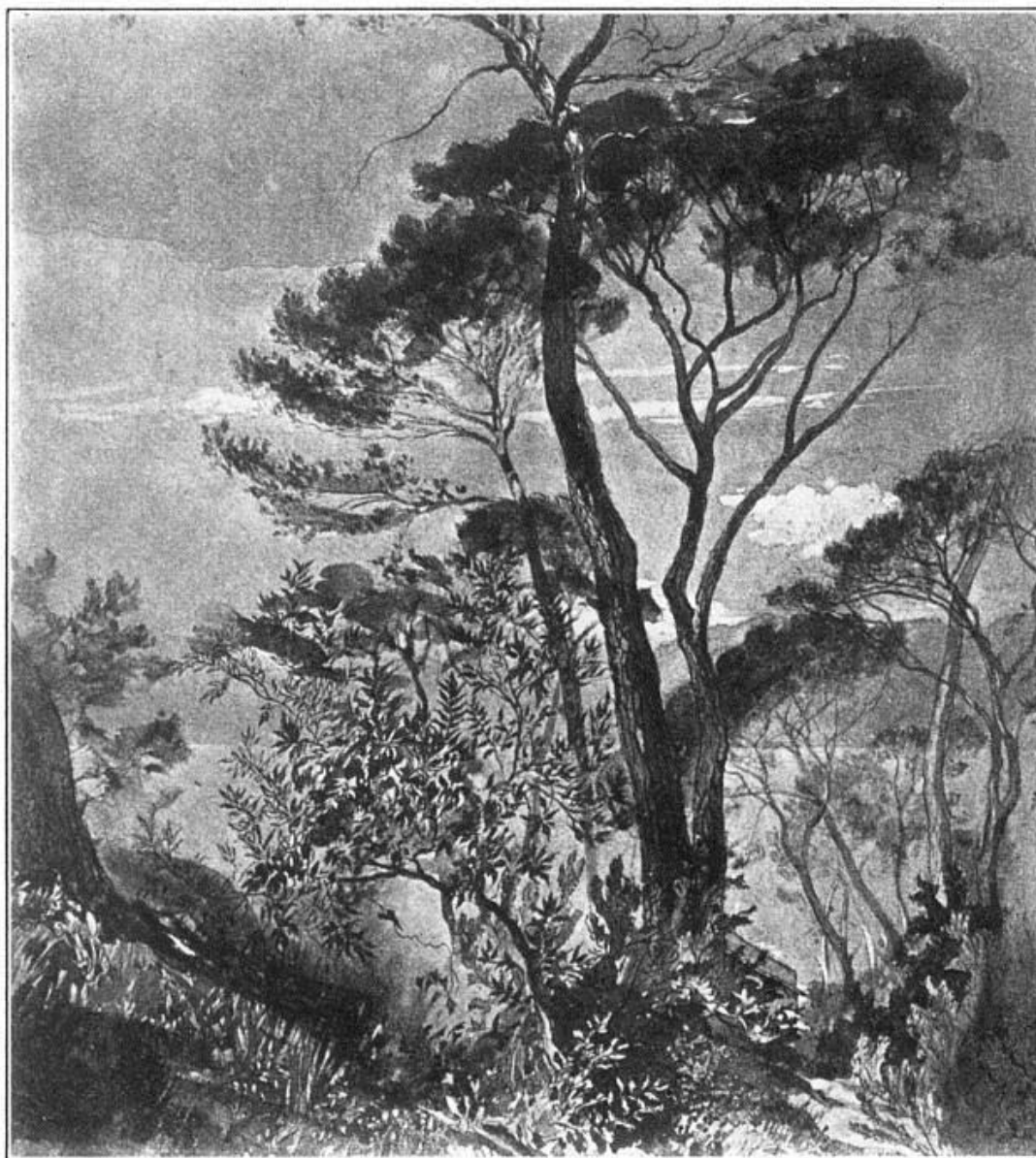
Пусть читатель обратится к этому отрывку с его довольно трепетным заключением над сосной, "где развевались и танцевали блестящие ленты", а затем сравнит с ним следующий, где воображение рисует почти аналогичную сцену.

"Серые скалы действительно выглядывали из-под скудного мха и загораживали
пробивающийся ручей; высокие шпили ветвистых деревьев
Отбрасывали свои тонкие тени вниз по неровному склону,
И ничего, кроме узловатых корней древних сосен,
Лишенных ветвей и обугленных, вцепившихся цепкими корнями в
неподатливую почву

..... Здесь происходила постепенная перемена,
но все же ужасающая. Ибо, *по мере того, как быстро утекают годы,*
гладкий лоб собирается, а волосы становятся редкими
И белыми; и там, где раньше сияли лучистые влажные глаза
, мерцают каменные глаза; так от его шагов
исчезли яркие цветы и прекрасная тень
зеленых роц со всеми их благоухающими ветрами
И музыкальными движениями.....

.....
..... Там, где перевал простирает
Свои каменистые челюсти, гора резко обрывается.

И кажется, что со своими нагроможденными утесами
Нависает над миром; ибо широко простираются
Под тусклыми звездами и заходящей луной
моря с островами, голубые горы, могучие потоки,
Тусклые просторы и необъятные, окутанные сияющим сумраком
свинцового цвета равнины, и огненные холмы
Mingling their flames with twilight on the verge
, на далеком горизонте. Ближайшая сцена
В обнаженном виде и суровой простоте
контрастировала со вселенной. Сосна,
Уходящая корнями в скалу, раскинула поперек пустоты
Свои раскачивающиеся ветви, на каждый *непостоянный порыв ветра*
Давая один-единственный ответ при каждой паузе,
В самой знакомой интонации, с воем,
громом и шипением *бездомных* ручьев,
Сливающих в ее торжественную песню".



ЭТЮД О КАМЕННОЙ СОСНЕ В СЕСТРИ.

По рисунку Раскина.

В этом последнем отрывке разум никогда не покидает своего торжественного владения уединенной сценой, воображение лишь придает весомость, значение и странную человеческую симпатию всем ее зрелищам и звукам.

В том, что у Скотта,^[70]—фантазия, увлеченная внешним сходством развевающихся форм и оттенков со знаменами, теряет чувство владения сценой и оказывается в обстоятельствах, по своему характеру совершенно противоположных спокойствию и величию природных объектов; это было бы неоправданно, но сходство приходит в голову монарху, а не поэту; и именно это из всех других было бы наиболее вероятным в то время; с этой точки зрения оно имеет большое значение. образцовая пристойность. Того же причудливого характера имеет превращение стволов деревьев в драконов, замеченное ранее в "Джейсоне" Тернера; и точно так же это

становится образностью, поскольку демонстрирует эффект страха, располагающий к болезненному восприятию. Сравните с этим реальное и сильное действие воображения на ту же тему в "Тисовых деревьях" Вордсворта (которые я считаю самым энергичным и торжественным изображением лесного пейзажа, когда—либо написанного):

"Каждый конкретный ствол представляет собой нарост
из переплетенных волокон, похожих на змею,
извивающихся и неукротимо извилистых,
не лишенных Фантазии, и выглядит
Так, что это угрожает непосвященным".

Это слишком длинно для цитирования, но читателю следует обратиться к нему: пусть он, как художник, особо отметит это чистое прикосновение цвета, "пролитое с оттенком тоскующей обиды".

Точно так же обгоревший ствол слева на рисунке Тернера, изображающем место, где Гарольд пал в битве при Гастингсе, принимает форму наконечника стрелы там, где его ветви впервые отделяются друг от друга; это, что само по себе является простой фантазией, является воображением, поскольку предполагает у зрителя возбужденное состояние чувств, зависящее от истории этого места.

Я, возможно, слишком подробно описал эти моменты; но я думаю, что немаловажно доказать, что во всех случаях, связанных с болезненными или нервными фантазиями.воображение основано на глубоком сердечном чувстве и апеллирует к нему; и насколько верно и серьезно оно рассматривает предмет, никогда не упуская его из виду и не маскируя, но лишая его посторонних и материальных случайностей и рассматривая его в его бестелесной сущности. Я, однако, недостаточно отметил в противовес этому, что болезненное действие фантазии, которое зависит больше от нервного темперамента, чем от интеллектуальной силы; и которое, как при сновидениях, лихорадке, безумии и других болезненных состояниях ума, часто является источником смелых и изобретательных концепций; и поэтому визионерские явления, возникающие в результате различных нарушений структуры, вызванных страстью, и от стремительной тенденции ума придавать форму и разум активным влияниям, связанным с ним, как в различных демонах, духах и феях всех народов, обладающих воображением; которые, однако, я считаю, не более чем быть причисленным к истинным порождениям фантазии, чем к вещам, действительно увиденным и услышанным; ибо действие нервов, я полагаю, одно и то же, независимо от того, вызвано ли оно извне или изнутри, хотя интеллектуальное предвосхищение и реализация таких впечатлений может быть проявлено с очень большим воображением; как в той великолепной виньетке Тернера к "Путешествию Колумба". "Они медленно плыли по вечернему небу". Обратите особое внимание на то, как восхитительно верна естественная форма и в то же время как наводит на мысль о зубчатой стене, которую он изобразил ровной чешуйкой вечернего облака.

Я полагаю, что мне нет необходимости вдаваться в дальнейшие подробности иллюстрации, касающиеся этих пунктов; для более полного объяснения§ 8. Действие созерцательного воображения не должно быть выражено искусством.действия созерцательной способности над вещами, поддающимися вербальному выражению, читатель может отсылать к предисловию Вордсворта к его стихотворениям; здесь нам остается только исследовать, насколько эта

образная или абстрактная концепция может быть передана материальным искусством скульптора или живописца.

Итак, очевидно, что смелое действие фантазии или разума, зависящее от бестелесного и духовного образа объекта, не должно быть представлено линиями или цветами. Мы не можем в картине "Поверженный сатана" предложить какой—либо образ сосен или утесов, как не можем уподобить шиповник и знамя, не можем придать человеческое сочувствие движению фильма, не можем озвучить раскачивание сосен.

Однако существуют определенные способности, в надлежащих пределах, придавать изображаемой вещи идеальный характер; и именно этим способностям я § 9. За исключением узких пределов.—1-й. Абстрактная передача формы без цвета. упоминается при определении значения термина "идеальный" в тринадцатой главе предыдущего раздела. Ибо именно благодаря этой операции произведения высокого искусства отделяются от произведений реалиста.

И, во-первых, очевидно, что существует возможность разделить цвет и форму и рассматривать их по отдельности. Форма, которую мы находим абстрактно рассматриваемой скульптором, насколько можно было бы улучшить статую добавлением цвета, я не осмеливаюсь утверждать; этот вопрос слишком обширен, чтобы обсуждать его здесь. Высокие авторитеты и древняя практика выступают за цвет; так, скульптура средневековья: две статуи Мино да Фьезоле в церкви Св.^а. Катерину в Пизе раскрасили, радужки глаз выкрасили в темный цвет, а волосы позолотили, как, я думаю, и Мадонну в Сент-^а. Мария делла Спина; глаза были нарисованы в скульптурах Орканьи в Ор Сан Микеле, но это выглядит как пережиток варварства (сравните кафедру Гвида да Комо в церкви Сан Бартоломео в Пистойе), и я никогда не видел цвета ни на каких твердых формах, который, на мой взгляд, не нейтрализовал бы всю остальную силу; фарфор Луки делла Роббиа - болезненные примеры, а в низшем искусстве - флорентийская мозаика в рельефе; позолота более приемлема и иногда приятно оттеняет фигуры святых. причудливый дизайн, как на кафедре святого^а. Мария Новелла, хотя это портит классические орнаменты лепнины. Но самое истинное величие скульптуры, на мой взгляд, заключается в белой форме; отчасти это ощущение может быть вызвано трудностью или, скорее, немедленностью нанесения на нее по-настоящему благородного цвета, но если бы мы могли раскрасить мрамор Элджина телесным оттенком Джорджоне, я бы предпочел этого не делать.

Цвет без формы менее часто доступен, и можно усомниться в его желательности: и все же я думаю, что для полного наслаждения § 10. Цвета без формы. для этого необходим определенный отказ от формы; иногда путем сведения ее к бесформенному блеску драгоценного камня, как это часто бывает у Тинторет и Бассано; иногда путем потери очертаний и смешения деталей, как у Тернера; иногда из-за плоскостности массы, как это часто бывает у Джорджоне и Тициана. Я не могу сказать, насколько художник способен изобразить горы Шелли такими, какими их видит поэт, "*смешивая их пламя с сумерками*"; но у меня сложилось впечатление, что не существует истинно абстрактного способа рассмотрения цвета; и что вся потеря формы в работах Тициана или Тернера не идеальна, а отражает естественные условия, при которых виден яркий цвет; ибо форма всегда в какой-то мере теряется самой природой, когда цвет очень яркий.

Опять же, существует возможность представления основного характера, формы и цвета объекта без внешней текстуры. По этому вопросу § 11. Или и то, и другое без текстуры. многое было сказано Рейнольдсом и другими, и это, действительно, возможно, самая безошибочная

характеристика великой манеры в живописи. Сравните собаку Эдвина Ландсира с собакой Пола Веронезе. В первом случае внешняя фактура создается с изысканной ловкостью обращения и пристальным вниманием ко всем случайным изгибам и блеску, которые могут придать видимость реальности, в то время как оттенком и силой солнечного света, а также правдивостью тени на всех этих формах неизбежно пренебрегают, и большое отношение животного как цветной массы к небу, земле или другим частям изображения совершенно теряется. Это реализм за счет идеальности, это лечение, по сути лишенное воображения.^[71] У Веронезе нет ни завитков, ни хрустящей корочки, ни блеска, почти нет даже волос, просто шкура, нанесенная несколькими штрихами художника-сценографа. Но суть собаки здесь, весь великолепный, типичный тип животного, мускулистый и живой, с широким, чистым, солнечным дневным светом, освещающий его и демонстрирующий его истинное и гармоничное отношение окраса ко всем цветам вокруг него. Это идеальное лечение.

Тот же подход можно найти в работах всех великих людей, они все для рисования Льва больше, чем его гриву, и конь, а не скрывать; а я думаю, также они более осторожны, чтобы получить правильное выражение больших и универсальные цвета и света, чем местные оттенков; для тепло солнечных лучей, и силу sunlighted оттенок всегда возвышенной над тем или иным объектом, они могут выставляться; и так же светло и тень, если грандиозно устроен, как может быть хорошо видно в офорте Рембрандта из пятнистый снаряд, который он сделал всего возвышенного широкими правду и большие идеальности света и тени; и так я видел часто случаи очень большой идеальности в лечении самых обыденных натюрморт, нашей собственной охоты, где мелкие блески и деликатесы, и малые формы, - все слилось в широком сияние матового цвета; так же в части того же рода, по Этти, где, однако, хотя богатство и игра цвета больше, и расположение грандиознее, тем меньше проявление света, и нет ничего в современном искусстве, которое может быть установлено возле какой-то выбор отрывков охота в этом отношении.

Опять же, можно представлять объекты, способные к различным авариям § 12. Абстракция или типичное представление формы животного.в общей или символической форме.

Насколько это может быть сделано с такими вещами, имеющими необходимую форму, как животные, я не готов сказать. Львы из египетской комнаты в Британском музее и рыба рядом с Ионой Микеланджело - вот примеры; и в том и в другом есть сила воображения, которой мы не находим ни в более совершенном флорентийском кабане, ни в рыбе Рафаэля на разлив. И все же уместность и благородство этих типов зависят от архитектурного использования и характера одного и от типичного значения другого: мы были бы огорчены, увидев, что формы египетского льва заменены формами Рафаэлле в его борьбе с Самсоном, точно так же не потерпели бы кита Микеланджело в сетях Геннисарета. Таким образом, я думаю, что такое обобщение допустимо только тогда, когда фигура существа обозначает не какое-либо представление жизненной силы, а просто букву или тип, имеющий определенное символическое значение, или же когда оно используется в качестве грандиозной формы украшения или опоры в архитектуре, и в таких обстоятельствах я считаю это необходимым, всегда при условии, что оно основано, как в приведенных примерах, которые я себе представляю, на доскональном знании существа, символизируемого и созданного § 13. Либо когда оно используется символически.рука мастера; и при соблюдении этих условий, я считаю правильным и необходимым в архитектуре

модифицировать все формы животных строгим архитектурным штампом, а при их символическом использовании принимать типичную форму, которой на практике противоположно, и ее пагубные последствия нелепо показаны в картине Святого Петра Карло Дольчи во дворце Питти, которая из-за выдающегося петуха с блестящим оперением и малиновым гребнем может быть принята за портрет птицевода, только следует отметить, что обращение с петухом является неправильным. животная форма здесь оскорбительна не только из-за ее воплощения, но и из-за мелочности и подлости ее воплощения; ибо в других руках, кроме рук Карло Дольчи, это мог бы быть великолепный петух, хотя и настоящий, но в его руках он не годится ни на что, кроме вертела. Сравните в качестве примера отчасти символической трактовки, отчасти великолепного воплощения этого сверхъестественного льва из Тинторета на картине дожа Лоредано перед Мадонной, с перьями его могучих крыльев, сложенных вместе в подобии облака, и силой морских ветров, заключенной в их складках. И обратите внимание далее на разницу между типичным использованием животного, как в данном случае, и рыбы Ионы (и снова упомянутой ранее рыбы, форма которой указана в облаках крещения), и фактическим появлением самого существа, со скрытым смыслом, как осленка на распятии, которого необходимо было изобразить как такового, а не как идеальную форму.

Я не могу здесь вдаваться в вопрос о точной степени строгости и абстракции, необходимых в архитектурных формах живых существ § 14. Или в архитектурном декоре. используется; мое собственное мнение по этому поводу таково, хотя я и не осмеливаюсь возводить его в принцип (фронтон Парфенона стоит против меня, как щит Аякса), что в архитектурном декоре не подходит идеальное изображение формы животного. Со своей стороны, мне все же хотелось бы увидеть метопы в Элгине зале Британского музея, и Парфенон без них, чем с ними вместе, и мне бы не сдаться, в архитектурной точки зрения, одно могучее линии колоссальных, тихо, жизнь-в-смерти статуя горы в Египте с их узкие фиксированные глаза и руки на каменные конечности, ни один романский фасад с его Порфирий мозаики неопределимых монстров, ни один готический накладка жесткой святых и ухмыляющихся гоблинов, в течение десяти Parthenons; и, я полагаю, я мог бы показать некоторые рациональные основания для этого, казалось варварством, если бы это имело место, но в настоящее время я могу только просить читателя сравнивать влияние так называемой варварской древние мозаики на фасаде собора Сан-Марко, как они были записаны, к счастью, верности в хорошем Джентиле Беллини, в одной из его картин сейчас в Венецианской галерее, с поистине варварской живописные замены пятнадцатого века, (в одной только старой остается мозаикой, или же оставаться до самого последнего времени, над северной дверью, но это, наверное, к этому времени снесены некоторые из венецианского комитетов вкус) и также я бы старой части салона потолка, или мозаикой из Мурано и Торчелло, и славный мозаику Чимабуэ в Пизе, и крыши баптистерия в Парме, (что из флорентийского баптистерия-это плохой пример, благодаря своей сырой белок и сложные мозаика малых форм,) все из которых, как варварские, так как они могут быть, в определенном смысле, но могучие в своей дикости, с любым архитектурным бы то ни было украшений, состоящий из исповедующие популярный животные формы, от подлых фрески Федерико Цуккарро в Флоренции на потолке Сикстинской, и снова сравнить исповедующие прекрасную скульптуру из § 15. Исключение составляет ажурный и наложенный орнамент. Миланский собор со статуями портиков Шартра; только да будет всегда замечено, что я придерживаюсь не грубости и невежества в искусстве, а ужасающей с интеллектуальной точки зрения абстракции, а также да будет отмечено, что во всем орнаменте, который в общем эффекте проявляется просто как резьба по камню, в капителях и других мельчайших деталях, формы могут быть и, возможно,

должны быть тщательно имитированными; и в этом отношении капители церкви Святого Марка и дворца дождей в Венеции могут служить примером для архитекторов всего мира, в том числе для архитекторов из других стран. в их безграничной изобретательности, неизменной элегантности и тщательно продуманной отделке вложено больше ума в поворот одного угла этой церкви, чем потребовалось бы для строительства современного собора;^[72] а о тщательной отделке работы может свидетельствовать, например, то, что одна из капителей дворца дождей образована восемью головами различных животных, из которых одна - медвежья с сотами во рту, чьи вырезанные ячейки *шестиугольные*.

Итак, что касается абстракции, присущей архитектуре, и символического использования, о которых у меня будет возможность поговорить позже в § 16. Необходимо абстрагироваться от несовершенства материалов. длина, рассматривая ее в настоящее время только как одну из операций созерцательного воображения; существуют и другие абстракции, которые неизбежно вытекают из несовершенства материалов, как волосы в скульптуре, которые обязательно обрабатываются в массах, которые ни в коей мере не являются имитационными, а только обозначают волосы и обладают изяществом, струящимися и ощущаемыми без текстуры или разделения, и другие абстракции, в которых форма одной вещи причудливо обозначается в материи другой; как в фантомах и облачных формах, использование которых в сильных руках часто наиболее затруднительно. впечатляющий, как в облачном Аполлоне на колеснице Николо Пуссена в нашей собственной галерее, которого читатель может противопоставить реальному Аполлону в "Ниобе" Уилсона, и снова призрачной виньетки Тернера, которую мы уже заметили; только такие операции воображения следует считать низшего рода и опасными последствиями, если часто доверять им, поскольку только те художники обладают достаточной силой воображения, которые могут представить нам сверхъестественную форму, такую же плотную и костлявую, как мы сами.^[73] Другие абстракции часто встречаются в § 17. Абстракции вещей, способных к разнообразной случайности, не являются плодом воображения. вещи, которые имеют большое случайное разнообразие форм, например, волны на греческих скульптурах в виде последовательных спиралей и облака, часто в виде поддерживающих объемов на священных картинах; но я вообще не рассматриваю их как результаты воображения, а просто знаки и буквы; и всякий раз, когда к ним прикасается очень развитый воображением ум, он всегда осознает, насколько это возможно. Даже Тициан довольствуется использованием на вершине своего собора Святого Пьетро Мартири условного, круглого, непрозрачного облака, которое разрезает его деревья, как выемка; но Тинторет в своей картине "Золотой телец", хотя и вынужден изобразить Синай в условной форме, чтобы с его вершины было видно расположение столов, все же, как только появляется возможность передать больше правды, он готов к этому; он снимает грандиозную складку горизонтального облака прямо со склонов Альп и показывает горные леса сквозь его туманный объем, как будто это не так. как водоросли в глубоком море.^[74] Тем не менее, когда реализация невозможна, § 18. И все же иногда ценный. смелый символизм имеет высочайшую ценность, а в религиозном искусстве, как мы сейчас увидим, даже необходим, как в случае с лучами света на тициановской гравюре на дереве Святого Франциска, замеченной ранее; и иногда внимание направляется какой-то такой странной формой на значение изображения, которое может быть упущено, если оно останется в своей естественной чистоте (как, я полагаю, немногие, глядя на Кефала и Прокрису Тернера, отмечают сочувствие этих слабых лучей, которые только что отступают и гаснут между стволами дальнего леса, с угасающей жизнью деревьев). нимфа; если, конечно, они случайно не вызывают в памяти ту же симпатию, отмеченную Шелли в "Аласторе"); но воображение не

проявляется ни в каких подобных модификациях; однако в некоторых случаях они могут быть ценными (в "Цефале" они были бы крайне разрушительными), и я отмечаю их просто из-за их особого использования в религиозном искусстве, которое сейчас будет рассмотрено.

Последний способ, который мы должны здесь отметить, касается воображения § 19. Преувеличение. Его законы и пределы. Во-первых, по масштабу представительства в искусстве может быть выражено преувеличение, к которому, поскольку это порок всех плохих художников, можно постоянно прибегать без какого-либо запаса воображения, необходимо строго соблюдать допустимые пределы.

Во-первых, колоссальная статуя обязательно является преувеличением того, что она представляет, не больше, чем миниатюра - уменьшением, это не обязательно изображение гиганта, но изображение человека в большом масштабе; только следует отметить, что любая плоскость, пересекающая конус лучей между нами и объектом, должна получать изображение меньше объекта; маленькое изображение рационально и полностью выражает большее; но небольшое изображение маленького. Поэтому я думаю, что все статуи выше стандарта Элджина или "Ночи и утра" Микеланджело в какой-то мере воспринимаются глазом как изображения гигантов, и я думаю, что они всегда неприятны. Степень преувеличения, допущенная Микеланджело, ценна, потому что она отделяет символическую форму от человеческой и дает большую свободу величественным линиям обрамления; для ознакомления с его научной системой увеличения размеров я могу отослать читателя к замечаниям сэра Чарльза Белла о статуях капеллы Медичи; но есть одно обстоятельство, которого сэр Чарльз не заметил, и в интерпретации которого, следовательно, я, вероятно, сам могу ошибаться; конечности необычайно малы по сравнению с конечностями, благодаря чему выражается сила и активность больше, чем у обычных людей. человеческий тип, который, как мне кажется, учитывает то изменение пропорций, вызванное увеличением размера, на которое мы обратили внимание в главе VI первого раздела, § 10, обратите внимание; не только на то, что Микеланджело всегда делает конечности сравнительно маленькими, но и на то, что они сравнительно маленькие в его крупнейших работах; так что я думаю, исходя из размера головы, можно предположить, что это относится к Тесею Эльгинскому. Такая адаптация не является необходимой, когда преувеличенное изображение является спектральным; поскольку законы материи в этом случае не могут действовать, мы можем расширять форму настолько, насколько захотим, только пусть будет проведено тщательное различие между размером изображаемой вещи и масштабом представления. Холст, на котором Фузели растянул своего Сатану в школах Королевской академии, - простая уступка неспособности. Он мог бы придать ему более гигантский вид на площади в один квадратный фут.

Другой вид преувеличения относится к предметам, размер которых изменяется до величины или степени, превышающей обычную для них, как в случае с волнами и § 20. Во-вторых. О предметах, способных к разнообразному масштабированию. горы; и вряд ли есть какие-либо пределы этому преувеличению, пока соблюдаются законы, которые природа соблюдает при своем увеличении. Так, например: форма и полированная поверхность набегающей ряби высотой в три дюйма не отражают ни форму, ни поверхность штормового прибора, вздымающегося на десять футов над пляжем; точно так же режущая рябь бриза на озере, если ее просто преувеличить, не отражает формы атлантических волн; но по мере того, как природа увеличивает свою массу, она уменьшает углы подъема и увеличивает свои деления; и если мы хотим изобразить волны большего размера, чем когда-либо существовавшие, что вполне

законно, мы должны выполнять эти операции в еще большей степени. Так, Тернер в своей картине "Невольничий корабль" разделяет все море на две массы огромной зыби и скрывает горизонт постепенным уклоном всего в два или три градуса. Это интеллектуальное преувеличение. На выставке Академии в 1843 году в одном из небольших залов висела черная картина, изображающая шторм, на которой в близком море, вот-вот захлестнутом огромным буруном, нависающим прямо над ним, появился предмет, который на первый взгляд можно было принять за скорлупу грецкого ореха, но который при ближайшем рассмотрении оказался кораблем с мачтой и парусом, на котором находились Христос и его двенадцать учеников. Это детское преувеличение, потому что по законам материи и движения невозможно, чтобы такой разрушитель когда-либо существовал. Опять же, в горах мы неоднократно наблюдали необходимое наращивание и многочисленное разделение более высоких вершин, а также малость склонов, по которым они обычно поднимаются. Следовательно, мы можем возводить гору так высоко, как нам заблагорассудится, но мы должны делать это естественным образом, а не в виде невозможных вершин и пропастей; здесь и там допустимы смелые черты, как допустима Маттерхорн природой; но мы не должны составлять картину из таких исключений; мы можем использовать их, но они должны быть представлены как исключения. Мне будет что сказать, когда мы перейдем к трактовке возвышенного, к различным способам трактовки формы гор, так что сейчас я укажу только на неудачный пример непростительного и безрезультатного преувеличения расстояния между виньеткой Тернера и Мильтоном ("искушение на горе") и попрошу читателя сравнить его с законным преувеличением в виньетке во второй части "Жаклин" в стихотворениях Роджерса.

Другой вид преувеличения необходим для сохранения характерных впечатлений от природы в уменьшенном масштабе, это невозможно, ибо § 21. В-третьих, необходимо для выражения характерных черт в уменьшенном масштабе. например, передать облиственность деревьев в надлежащей пропорции, когда изображенные деревья большие, не теряя полностью изящества формы и изгиба; лучшее доказательство этого можно найти на калотипе или дагерротипе, на которых нет листы не только потому, что зеленые лучи неэффективны, но и потому, что в малом масштабе изображения уменьшенные листья теряют свою организованность и выглядят как мох, прикрепленный к палочкам. Поэтому, чтобы сохранить характер гибкости и красоты листы, художник часто вынужден увеличивать пропорциональный размер листьев и располагать их общими массами. Сравните великолепные примеры из "Liber Studiorum". Только такими средствами можно сохранить идеальный характер объектов; как мы уже отмечали в 13-й главе первого раздела. Во всех этих случаях преувеличение допустимо только как единственное средство достижения достоверности впечатления, когда о строгой точности не может быть и речи.

Существуют и другие способы преувеличения, на которых я не буду сейчас далее настаивать, поскольку надлежащее место для их обсуждения находится в трактовке возвышенного, и тех, которые я привел в качестве примера, достаточно, чтобы установить спорный момент в отношении образной истины, поскольку мы обнаруживаем, что само преувеличение, если оно образное, относится к принципам истины и действительного бытия.

Теперь, я думаю, мы рассмотрели различные способы, в которых созерцательное воображение может проявляться в искусстве, и пришли ко всему § 22. Краткое изложение. необходимая определенность в отношении сущности способности, которую мы обнаружили во всех ее трех функциях: ассоциативной по отношению к истине, проникающей в истину и созерцающей

истину; и не имеющей никакого отношения к какому-либо виду лжи. Одна задача, однако, остается перед нами, а именно, наблюдать за работой теоретических способностей и воображения вместе в попытке реализовать телесное чувство красоты сверхъестественной и божественной.

[70] Пусть не думают, что я имею в виду сравнение болезненных мечтаний Шелли над облаками и волнами с мужественным и великолепным пониманием людей и вещей, которое мы находим у Скотта; просто так получилось, что эти два отрывка более иллюстративны из-за сходства изображаемого в них пейзажа, чем любые другие, которым я мог бы противопоставить; и что Шелли особенно отличается способностью созерцательного воображения. Здоровое и правдивое чувство Скотта не позволило бы ему представить находящегося во мраке охотника, спровоцированного потерей дичи, лошади и пути сразу, как предающегося каким-либо более возвышенным полетам воображения, чем те, которые естественным образом вытекают из контраста между ночлегом, который он ожидал, и тем, который ему приличествовал.

[71] Я не собираюсь отказываться от похвалы, которую я высказал, и всегда буду готов дать такие картины, как "Главный плакальщик старого пастуха" и всем остальным, в которых развиваются характер и внутренняя жизнь животных. Но все любители искусства должны с сожалением констатировать, что мистер Ландсир тратит свою энергию на такие глупости, как "Подковывание", и жертвует цветом, выразительностью и действием ради имитации глянцевой кожи.

[72] Я не приводил никаких примеров силы воображения в архитектуре, поскольку в настоящее время моей целью является не демонстрация ее действия во всех материях, а только определение ее сущности; но, возможно, было бы неплохо отметить в наших собственных новых палатах парламента, насколько здание, одобренное комитетом вкуса, может продолжаться без проявления либо воображения, либо композиции; остается увидеть, насколько башни могут оправдать это; и я упоминаю об этом в настоящее время неохотно и только в желании повлиять, насколько я могу, на тех, кто обладает властью чтобы предотвратить принятие проекта строительства Вестминстерского моста, который был выставлен в 1844 году в Королевской академии, утверждая, что он гармонирует с новым зданием, но который годился только для прокладки железной дороги через канал.

[73] Сост. Ч. V. § 5.

[74] Все облака Тинторете возвышенны; худшее, что я знаю в искусстве, - это работы Корреджо, особенно в "Мадонне делла Скуделла" и "Пармском куполе".

ГЛАВА V.

О СВЕРХЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ИДЕАЛЕ.

В нашем исследовании в первом разделе "Законов красоты" мы ограничились наблюдением низшей природы, или человечности. § 1. Этот вопрос не подлежит здесь подробному рассмотрению. Нам помешало перейти к выводам относительно божественной идеальности то, что мы тогда не установили никаких принципов, касающихся способности воображения, с помощью которой, согласно теоретической дисциплине, постигается такая идеальность. Я намеревался завершить настоящий раздел тщательным рассмотрением этого предмета; но поскольку это, очевидно, не имеет отношения к непосредственно обсуждаемому вопросу и включает в себя вопросы большой сложности, касающиеся развития разума у тех языческих народов, которые, как предполагается, создали высокие образцы духовной идеальности, я полагаю, что будет лучше отложить такие исследования до тех пор, пока мы не завершим наше подробное наблюдение красоты видимой природы; и поэтому я сейчас обращаю внимание только на один или два общих принципа, которые упоминались или подразумевались в главе, посвященной человеческому идеалу, и без изложения которых, что глава может привести к ложным выводам.

Есть четыре способа, которыми сверхъестественные существа могут быть представлены как § 2. Существует четыре возможных способа проявления Духовных Существ. проявляющих себя человеческому восприятию. Первый - внешними образами, знаками или влияниями; как Бог для Моисея в пламени куста и для Илии в голосе Хорива.

Второе - путем принятия формы, не принадлежащей им должным образом; как Святой Дух Голубя, второе лицо Троицы - Агнца; и, таким образом, такие проявления, в ангельской или иной форме, первого лица Троицы, которые, по-видимому, были явлены Аврааму, Моисею и Иезекиилю.

Третье - проявлением формы, должным образом принадлежащей им, но не обязательно видимой; как Воскресшего Христа своим ученикам, когда двери были закрыты. И четвертое - посредством их воздействия на человеческую форму, на которую они влияют или вдохновляют, как в сиянии лица Моисея.

Очевидно, что во всех этих случаях, где бы ни была форма, это форма какого-либо известного нам существа. Это не новая форма, характерная для § 3. И они присутствуют в знакомых нам формах созданий или через них. духом это быть не может. Мы не можем представить себе ничего подобного. Следовательно, наш вопрос заключается просто в том, какими модификациями известные нам формы созданий, таких как ягненок, птица или человеческое существо, могут быть объяснены как знаки или обиталища Божественности или ангельской сущности, а не созданий, такими, какими они кажутся.

Это можно сделать двумя способами. Во-первых, путем внесения некоторого изменения во внешний вид существа, несовместимого с его действительной природой, например, с помощью § 4. Сверхъестественный характер может быть придан им либо явлениями, несовместимыми с их обычной природой (сравните главу 4, § 16), придающими ему колоссальный размер, или неестественный цвет, или материал, например, золото, или серебро, или пламя, вместо плоти, или путем полного лишения его свойства материи и придания ему света или тени, или, на промежуточной стадии, облака или пара; или объясняя это ужасными

сопутствующими обстоятельствами, например, ранами. в теле, или странных огнях и видениях вокруг него; или соединением двух тел вместе, как в крыльях ангела. Из всех средств достижения сверхъестественного характера (которые, хотя и являются по своей природе обычными и вульгарными, все же эффективны и очень великолепны в сильных руках) мы уже видели пределы, говоря о воображении.

Но вторым средством обретения сверхъестественного характера является то, которое нас сейчас интересует, а именно сохранение действительной формы в ее § 5. Или присущего ей Достоинства.полное и материальное присутствие, причем без помощи какой бы то ни было внешней интерпретации, чтобы поднять эту форму простым присущим ей достоинством до такой степени мощи и впечатляющей, которая не может не утверждать и не клеймить ее как сверхчеловеческую.

На северной стороне Кампо Санто в Пизе находится серия картин Беноццо Гоццолли из ветхозаветной истории. В более ранних из них часто встречаются ангельские присутствия, смешанные с человеческими, что не иллюстрируется ни ужасающим светом, ни бестелесным сопровождением. Ясно видно, что они движутся в человеческом обличье среди бела дня и по открытой земле, бок о бок и рука об руку с людьми. Но они никогда не упускают ангела.

Тот, кто может это сделать, достиг последней вершины и предельной силы идеала или любого другого искусства. Отныне Ему не нужны ни тучи, ни молнии, ни бури, ни ужас перед тайной. Его возвышенное не зависит от стихий. Это из того, что устоит, когда они растают от жгучего жара и осветят небосвод, когда солнце превратится в волосяную мешковину.

Давайте рассмотрим, какими средствами это было осуществлено, насколько это возможно § 6. 1-й. О выражении Вдохновения.путем анализа это можно проследить; и это недалеко, ибо здесь, как всегда, мы обнаруживаем, что большая часть того, что было сделано правильно, было сделано верой и сильными чувствами, и с помощью каких-либо правил или учения не может быть ни испытано, ни оценено, ни имитировано.

И, во-первых, о проявлении сверхъестественного влияния на формы, действительно человеческие, например, на сивиллу или пророка. Очевидно, что не только здесь в этом нет необходимости, но и мы не совсем вольны полагаться для выражения на предельное облагораживание человеческой формы: ибо мы не можем сделать большего, чем это, когда эта форма должна быть фактическим представлением, а не получателем божественного присутствия. Следовательно, чтобы окончательно сохранить действительную человечность, мы должны оставить на ней такие признаки действия греха и обреченности на смерть, которые согласуются с человеческой идеальностью, а часто и более того, определенные признаки непосредственного и активного зла, когда пророческий дух должен быть выражен в таких людях, как Савл и Валаам; также мы никогда не можем, просто различая, коснуться предельных пределов красоты в человеческом облике, когда должно быть выражено вдохновение, а не ангельское или божественное существо; наиболее поучительные примеры этой сдержанности и подчинения можно найти в работах Анджелико, который неизменно использует низшие типы для обозначения черт человечества, даже прославленных (за исключением всегда Мадонны), и никогда не проявляет всю силу своей красоты ни в чертах лица, ни в выражении, за исключением ангелов, Мадонны или Христа. Итак, выражение духовного влияния без высочайшего возвышения телесного типа, как мы видели, было проницательной работой воображения, и мы обнаружили, что это было достигнуто Микеланджело; но я думаю, что только

им. Я не знаю никого другого, кто, на мой взгляд, выразил бы вдохновение пророка или сивиллы; этого, однако, я не утверждаю, но оставляю на усмотрение читателя, поскольку принципы, которые сейчас будут отмечены, полностью относятся к тому возвышению формы создания, которое необходимо, когда оно действительно представляет духовное существо.

В заключении первого раздела я подтвердил, что "о том, что является чем-то большим, чем творение, ни одно творение никогда не задумывалось". Я думаю, что это § 7. Невозможно представить то, что больше, чем творение. почти самоочевидно, ибо ясно, что безграничность Божественных атрибутов не может быть представлена материей (хотя это и может быть типизировано), и я верю, что все, кто знаком с диапазоном священного искусства, признают не только то, что ни одно изображение Христа никогда не было даже частично успешным, но и то, что величайшие художники опускаются в этом ниже своего обычного уровня; особенно Перуджино и фра Анджелико; я думаю, Леонарди справился лучше всех, но, возможно, красота фрагмента оставила желать лучшего. в Милане (ибо, несмотря на все, что говорится о перекраске и разрушениях, этот Ченаколо по-прежнему остается лучшим из существующих) все зависит не только от изначального совершенства, но и от того, что следы повреждений невозможно отследить. О более смелых попытках изображения Божественности нам нет нужды говорить; только вот что следует отметить относительно них, что, хотя невежественными романистами многие подобные попытки предпринимались в соответствии с идеей реального изображения (обратите внимание на то, как Челлини говорит о печати, изготовленной для папы римского), более благородными из них, я полагаю, они были задуманы, и нами, во всяком случае, они всегда могут быть восприняты как простые символы, самые благородные, которые только можно было использовать, но все же такие символы, как треугольник или Альфа и Омега; и я не думаю, что самые щепетильные из христиан должны были желать обменять силу, полученную от использования этого символа в "Сотворении Адама и Евы" Микеланджело, на эффект, который был бы произведен заменой его треугольником или любым другим знаком. Тогда нам не нужны дальнейшие рассуждения об этих усилиях, и мы можем ограничиться рассмотрением наиболее чистых способов представления о сверхчеловеческой, но все же тварной форме, например, об ангелах; в один ряд с которыми, возможно, мы можем без обид поставить мать Христа: по крайней мере, мы должны так относиться к типу Мадонны, принимая его от художников-романистов.^[75]

И, во-первых, многое должно быть сделано путем правильного изменения сопутствующих обстоятельств, чтобы выразить чудесную силу, проявляемую над ними § 8. Сверхъестественный характер, выражаемый изменением сопутствующих обстоятельств. духовное создание. Прекрасный пример этого есть на картине Джона Беллини "Святой Иероним в Венеции". Святой сидит на скале, его величественная фигура вырисовывается на фоне ясного зеленого открытого неба; он читает, благородное дерево вырастает из расщелины в скале, внезапно откидывается назад, образуя опору для книги, затем устремляется в небо. Есть что-то очень прекрасное в этом послушном служении низшего создания; но следует заметить, что сладостное ощущение целого зависит от того, насколько служение соответствует его природе. Оно не одушевлено, оно не слушает святого и не склоняется к нему, как бы в знак привязанности, это было бы просто фантазией, незаконной и бесполезной. Но простой изгиб ствола, позволяющий получить книгу, чудесным образом отражает истинную природу дерева; поэтому он богат воображением и очень трогателен.

Однако религиозные художники не часто заходят так далеко; обычно они довольствуются тем, что создают идеальный пейзаж § 9. Пейзаж религиозных художников. Его характер в высшей степени симметричен. Симметрия и порядок, такие, которые могут показаться совместимыми или вызванными духовной природой, которую они должны представлять. Все признаки упадка, беспокойства и несовершенства также устраняются; и при этом становится очевидным, что должна возникнуть некоторая неестественность и необычность, поскольку не существует истинных форм ландшафта, которые выражали бы или подразумевали состояние прогрессирования или несовершенства. Все горные формы, как видно, созданы конвульсиями и смоделированы разложением; более тонкие формы облаков рассказывают о штормах; все лесные группировки отличаются разнообразием силы и роста среди нескольких своих членов и несут на себе свидетельства борьбы с недобрыми влияниями. Все подобные явления исчезают в сверхъестественном пейзаже; деревья растут прямыми, с одинаковыми ветвями по бокам и такого тонкого и пушистого телосложения, что свидетельствует о том, что они никогда не сталкивались с болезнями, морозами или бурями. Горы возвышаются фантастическими вершинами; на них нет ни следа бури, ни отблеска молнии; никакие упавшие обломки не загромождают их основания, никакие изрытые овраги не разделяют их склоны; на морях всегда нет волн, небо всегда спокойное, пересекаемое только светлыми, горизонтальными, слегка сплетенными белыми облаками.

В некоторых случаях эти состояния возникают частично из-за чувства, частично из-за незнания фактов природы или неспособности их представить, § 10. Пейзаж Беноццо Гоццоли. как и в первом типе трактовки, присущем Джотто и его школе; в других они соблюдаются в принципе, как у Беноццо Гоццоли, Перуджино и Рафаэлле. Прекрасный пример первого представлен на фресках дворца Рикарди, где за группами поклоняющихся ангелов пейзаж подчинен абсолютной симметрии; розы и гранаты, листья которых вытянуты до последней жилки, в прекрасном порядке обвиваются вокруг изящных шпалер; широкие каменные сосны и высокие кипарисы осеняют их, яркие птицы парят тут и там в безмятежном небе, и группы ангелов, рука к руке, крыло к крылу, скользят и плывут по полянам нетронутого леса. Но за человеческими фигурами, за помпезностью и суматохой королевской процессии, спускающейся с далеких холмов, меняется дух пейзажа. Вдалеке возвышаются более суровые горы, более грубые выступы и менее цветущие на более близкой местности, а мрачные тени остаются неизменными под ветвями леса.

Пейзаж Перуджино по изяществу, чистоте и тому количеству природы, которое соответствует вышеназванным условиям, не имеет себе равных; и тем более § 11. Пейзаж Перуджино и Рафаэлле. интересен тем, что в нем, безусловно, любые ограничения, установленные для передачи природы, проистекают не из неспособности. Море почти всегда вдалеке, затем несколько голубых мысов и волнистая, покрытая росой парковая площадка, усеянная сверкающими деревьями; в пейзаже фрески в Сент-^a. Мария Магдалена во Флоренции больше разнообразия, чем у него обычно; нежная река огибает подножия скалистых холмов, река, подобная нашим Уай или Тису в их самых красивых течениях; на противоположном берегу простираются ровные луга; холмы, покрытые тонкостебельной листвой, занимают ближнюю местность, маленькая деревушка с ее простым шпилем выглядывает из леса на изгибе долины, и примечательно, что в архитектуре, используемой таким образом, ни Перуджино, ни кто-либо другой из идеальных художников никогда не используют итальянские формы, а всегда

трансальпийские, как у церкви, так и у замка. Небольшой пейзаж, служащий фоном для его собственного портрета в Уффици, является еще одним в высшей степени законченным и характерным примером. Пейзаж Раффаэлле был перенят у его отца и некоторое время оставался немного измененным, хотя и выраженным с большей изысканностью. Впоследствии он стал обычным и бедным, а в некоторых случаях и вовсе бессмысленным. Стога сена и вульгарные деревья за Святой Чечилией в Болонье образуют болезненный контраст с чистым пространством горной местности в Перуджино напротив.^[76]

Во всех этих случаях, хотя я бы поддержал пейзаж, используемый таким образом, как достойный всякого восхищения, мне было бы жаль продвигать его § 12. Такой пейзаж не подлежит имитации. для имитации. То, что правильно в его маньеризме, возникло из острого чувства художника: подражание без такого же чувства было бы болезненным; единственный безопасный способ следовать таким шагам - достичь совершенного знания самой природы, а затем позволить нашим собственным чувствам направлять нас в выборе того, что подходит для какой-либо конкретной цели. Каждый художник должен рисовать то, что любит он сам, а не то, что любили другие; если его ум чист и благозвучен, то то, что он любит, будет прекрасно; в противном случае никакой пример не может руководить его выбором, никакая заповедь не управляет его рукой; и далее, пусть будет отчетливо замечено, что весь этот манерный пейзаж верен только при предположении, что он является фоном для какого-то сверхъестественного присутствия; за пределами смертных существ он был бы неправильным, а сам по себе, как пейзаж, нелепым; и далее, главное его достоинство проистекает из изысканной утонченности тех природных деталей, которые соответствуют его характеру на ботаническом рисунке природы. цветы, чистота и яркость неба.

Другой способ обрести сверхъестественный характер - это чистота цвета, почти отсутствие теней, при этом допускается не больше абсолютной темноты, чем это необходимо § 13. Цвет и оформление. Их использование в изображениях Сверхъестественного. необходимо для объяснения форм, а яркость эффекта усиливается, насколько это возможно, за счет использования позолоты, эмали и других украшений. Я думаю, что меньшие работы Анджелико являются идеальными образцами в этом отношении; великолепие голов состоит из отбитых золотых лучей, на которых свет играет и меняется по мере движения зрителя; (и которые, следовательно, выделяют чистейший телесный цвет в темном рельефе) и такой цвет и свет достигается эмалью крыльев ангела, которая, конечно, совершенно недостижима никакими другими средствами искусства; цвета драпировок всегда чистые и бледные; голубой, розовый, или нежно-зеленый, или коричневый, но никогда не темный или мрачный; лица самой небесной красоты, ярко освещенные. румянец: Константин отмечает высоту и сияние этого румянца, которые старые художники приберегали для духовных существ, как будто они выражают свет, видимый через тело.

Я не считаю необходимым, настаивая на ценности всех этих, казалось бы, ребяческих средств, когда они находятся в руках благородного художника, утверждать также их тщетность и даже абсурдность, если они не используются высшей властью. Я думаю, что ошибка обычно заключалась в презрении и в том, что мы в своем глупом тщеславии отвергаем многое, чему, будь мы мудрее и серьезнее, мы могли бы радоваться. Но при использовании таких аксессуаров очень важно отметить два момента.

Во-первых, орнаменты, используемые Анджелико, Джотто и Перуджино, но особенно самим Анджелико, всегда носили общий и абстрактный характер. § 14. Используемое таким образом украшение должно быть универсальным. Это не бриллианты, не парча, не бархат, не золотое шитье; это просто пятна золота или цвета, простые узоры на *лишенных текстуры* драпировках; крылья ангела горят прозрачным малиновым, пурпурным и янтарным, но они не украшены павлиньими перьями; золотые кольца мерцают изменчивым светом, но они не расшиты искусным жемчугом и не оправлены искусными сапфирами.

В работах Филиппино Липпи, Мантеньи и многих других последующих художников можно найти интересные примеры противоположного отношения; и поскольку у Липпи головы обычно очень милые, а композиция строгая, униженный эффект реализованных украшений и имитированной одежды можно увидеть у него просто и без каких-либо добавлений болезненности из-за других недостатков чувства. Большая из двух картин в тосканском зале Уффици, если бы не этот дефект, была бы очень благородной идеальной работой.

Второй момент, на который следует обратить внимание, заключается в том, что яркость цвета совершенно недопустима без чистоты и гармонии; и что священное § 15. И чистый цвет. художникам нельзя следовать в их откровенности незамутненного цвета, если мы не можем также следовать за ними в их ясности. Насколько я знаком с современной школы Германии, они, похоже, полностью игнорирует значение цвета в качестве помощника ощущение, и думать, что твердость, сухость и прозрачность являются его достоинствами, занятых в религиозном искусстве, тогда как я не колеблясь утверждать, что в таком искусстве больше, чем в любой другой, прозрачность, свечение и интенсивность оттенка необходимы правильное впечатление; и от стен арены церковь в их радужной игрой блестящей гармонии, на торжественную фиолетовые тона Перуджино фреска в Albizzi дворце, я знаю, что не всякое великое произведение сакрального искусства, который не столь драгоценное в цвете, как и во всех других качеств (хотя на самом деле его распятие Фра Анжелико в Флорентийской академии, который был недавно застеклен и *rimiced* и раскрашена и покрыта лаком картина-очистители, пока он смотрит из одного конца в картинной галерее на других;) только чисто белый свет и нежный оттенок идеалистов, чей цвета по предпочтению, такие как мы видели, чтобы быть самой красивой в главу о чистоте тщательно следует отличать от золотым светом и глубокой тональности оттенка из школы Тициана, которого добродетель величие земное торжество, не в славе небесной радости.

Но оставляя эти второстепенные обстоятельства и касаясь обращения с формой тела, в первую очередь очевидно, что каким бы типичным был § 16. Идеальная форма самого тела, какому разнообразию подвержено. красота, которой способно обладать человеческое тело, должна быть дарована ему, когда оно понимается как духовное. И поэтому те общие пропорции и типы, которые выводимы из сравнения более благородных индивидуумов расы, должны быть приняты и соблюдены; допуская среди них не такие разновидности, как в человеческом идеале, которые являются результатом прошлых страданий или борьбы с грехом, но только такие, которые соответствуют безгрешной природе или являются признаками мгновенно или постоянно действующих привязанностей; ибо, хотя возможно, что дух должен страдать, немисливо, чтобы духовный каркас сохранял, подобно штампованной неэластичной человеческой глине, клеймо прошлых страданий, если только он не пал.

"Его лицо, покрытое глубокими шрамами от ударов грома, и забота запечатлелась на его увядшей щеке".

Однако до сих пор ангельский идеал умаляется, и этого нельзя допустить в живописном представлении.

Опять же, необходимо обеспечить такое развитие мышц, которое необходимо для совершенной красоты тела. Но то, что необходимо для силы, § 17. Насколько допустимо анатомическое развитие. или которые, по-видимому, были результатом кропотливых упражнений, недопустимы. Никакая геркулесова форма не является духовной, ибо предполагать, что она действует посредством импульса костей и сухожилий, унижает духовное создание; ее сила нематериальна и постоянна, не зависит от физических усилий и не развивается в них. Как правило, хорошо скрывать анатомическое развитие, насколько это возможно; даже анатомия Микеланджело мешает его божественности; в руках низших людей ангел становится заготовкой. Насколько возможно смягчить или обобщить обнаженную форму, я не осмеливаюсь утверждать, но я считаю, что лучше всего скрыть ее, насколько это возможно, не легкими и волнистыми драпировками, которые гармонируют с ее основными линиями и демонстрируют их, а строгими и линейными драпировками, такими, которые постоянно использовались до времен Рафаэля. Я не припомню ни единого изображения обнаженного ангела, которое не выглядело бы по-мальчишески и бездуховным; даже картины фра Бартоломео с успехом можно было бы сравнить с картинами в Лукке, и в руках неполноценных людей небо просто завалено распростертыми младенцами; работы Доменикино в "Мадонне дель Росарио" и "Мученичество святой Агнессы" особенно оскорбительны - этюды с голоногими детьми, воющими и брыкающимися в клубах дыма. В умах последующих художников, похоже, возникла путаница между Ангелами и Купидонами.

Далее, такие качества, как симметрия и покой, имеют особую ценность в духовной форме. Мы находим, что все наиболее ревностно стремятся к первому, § 18. Симметрия. Как ценны. великие художники в расположении волос, в которых не допускается ни распушенности, ни разнообразной формы, но все они собраны в ровные локоны; часто, как у младенца Христа Фра Анджелико, уложены на лбу в формах скульптурной строгости. Ангел Мазаччо в "Освобождении Петра", величественный как в облике, так и в движениях, теряет большую часть своей одухотворенности, потому что художник вложил в прическу слишком много от своего персонажа и оставил ее растрепанной.

О покое и его возвышающей силе я уже сказал достаточно для нашей нынешней цели, хотя и не настаивал на особом пункте 19. Влияние греческого искусства, насколько оно опасно. проявление его в христианском идеале в противовес языческому. Но этот, а также другие вопросы, относящиеся к особому развитию греческого разума, чужды непосредственному исследованию, которое я поэтому здесь завершу в надежде возобновить его в деталях после изучения законов красоты в неодушевленном творении; всегда, однако, твердо придерживаясь того, что, какого бы рода или степени ни было короткое пришествие, невозможно, чтобы это короткое пришествие не было заметно в каждой языческой концепции, когда ее ставят рядом с христианской; и полагая, со своей стороны, что существует не только недостаток, но и такое различие в роде, которое должно делать все греческие концепции полными опасности для человечества. ученик пропорционален своему восхищению ею; как я

думаю, это фатально проявилось в ее воздействии на итальянские школы, когда ее пагубный элемент впервые смешался с их торжественной чистотой, и недавно в ее влиянии на французских художников-историков: я также не могу, исходя из моих нынешних знаний, зафиксировать на древней статуе, которая выражает лицом какой-либо возвышенный характер души или какую-либо отдельную восторженную самоотверженную привязанность, не говоря уже о каком-либо подобном величии§ 20. Насколько ограничены его масштабы. ощущение, которое могло бы обозначить особенности "сверхъестественного". Грек не мог представить себе духа; он ничего не мог делать без конечностей; его бог - конечный бог, говорящий, преследующий и отправляющийся в странствия;^[77] если когда-либо его и коснулось истинное ощущение окружающих его невидимых сил, то это было на поле битвы, ибо есть что-то в близком приближении смертной тени, что-то в самоотверженном исполнении смертного долга, что раскрывает настоящего Бога, хотя и смутно; та пауза на Платейском поле не была вызвана напрасным суеверием; две белые фигуры, мелькнувшие вдоль стены, были видны в темноте. Дельфийская равнина, когда землетрясение и пожар повлекли атаку с Олимпа, была больше, чем солнечные лучи на пыли битвы; священное облако со светом копий и победным пением, которое спустилось, чтобы повиснуть над мачтами Саламина, было больше, чем утренний туман среди олив; и все же, что думали греки о своем боге битвы? В видении не было духовной силы; это было существо с глиняной силой и человеческой страстью, грязное, свирепое и изменчивое; с проницаемыми руками и уязвимой плотью. Соберем все, что сможем, о великом из "языческого резца" или "языческой мечты" и поместим это рядом с предводителем христианской войны Михаилом Архангелом: не у Мильтона "с враждебным челом и ликом, полным гнева", даже не у Мильтона в "царственно ступающем по райским холмам", не у Рафаэля с расprostертыми крыльями и занесенным копьем, но у Перуджино с его тройным гербом из бесследного плюмажа, непоколебимого на небесах, с его рукой, опущенной на перевязанный меч, с поясом истины, обвивающим его незапятнанные доспехи; Бог вложил свою силу в него. на нем непоколебимое сияние на его конечностях, нет линий земной силы, на божественных чертах нет и следа земного гнева; доверчивый и вдумчивый, бесстрашный, но полный любви, неспособный иначе, как к покою вечного завоевания, сосуд и инструмент Всемогущества, наполненный, как облако, светом победы, пыль княжеств и держав под его ногами, ропот ада против него слышен его духовному уху, как шелест раковины на далеком морском берегу.

Тщетно пытаться проводить сравнение; два направления искусства не имеют между собой ничего общего, а область священной истории, цель§ 21. Заключение.и сфера действия христианского чувства слишком широки и возвышенны, чтобы допустить противопоставление какой-либо другой сферы или порядка представлений; они охватывают все другие области подобно небесному своду. С чем сравнить образы святых-мучеников, святого Стефана из Фра Бартоломео, с его спокойным челом, увенчанным каменной диадемой, или святой Екатерины из Рафаэлле, взирающей на небо на заре вечного дня, с приоткрытыми губами, отдыхающими от боли? или как мадонны Франции и Пинтуриккьо, в которых краски утра и торжественность кануна, радость от свершившегося обещания и печаль пронзенного мечом сердца собраны в один человеческий светильник невыразимой любви? или с чем ангельские хоры Анджелико, с языками пламени на их белых лбах, колышущимися все ярче по мере движения, и искрами, струящимися с их пурпурных крыльев, подобно блеску множества солнц над шумящим морем, прислушиваются в паузах чередующейся песни к продолжительному звуку трубы и ответным звукам гуслей и кимвалов в бескрайних глубинах и со всех звездных берегов небес?

[75] Я не обращаю внимания на изображение злых духов, поскольку повсюду мы были заняты стремлением к красоте; но в целом можно заметить, что попытки такого рода сопряжены с большими трудностями, потому что возвышение формы, необходимое для придания ей одухотворенности, уничтожает видимость зла; поэтому даже величайшие художники были вынуждены прибегать к помощи фантазии и устранять все, что они могли вообразить о зловредности, с помощью рогов, копыт и когтей. Сатана Джотто на Кампо Санто со змеей, грызущей сердце, прекрасен; так много демонов Орканьи, и всегда те, что у Микеланджело. Тинторет в "Искушении", со свойственной ему правдивостью выдумки, изобразил злого духа в виде прекрасного ангела с крыльями, горящими багрянцем и серебром, лицом чувственным и коварным. Поучительно сравнить результаты воображения, связанного с мощной фантазией в демонах этих великих художников, или даже в таких кошмарах, как у Сальватора, о котором уже говорилось, [Раздел I. Глава V. § 12](#) (примечание), с простым уродством идиотского искажения в бессмысленных, лишенных ужаса чудовищах Бронзино на большой картине Уффици, где художник, совершенно не изобретательный, собрал все это отвратительное из свисающей плоти, костлявых конечностей, журавлиных шей, вытаращенных глаз и растрепанных волос, но все же не может с помощью суммы и сущности всего этого внушить столько настоящего страха, сколько художник с богатым воображением мог бы вложить в изгиб губ или хмурость бровей.

[76] Я не счел нужным приводить дальнейшие примеры в настоящее время, поскольку намереваюсь в дальнейшем привести многочисленные примеры такого рода идеального ландшафта. Об истинном и благородном пейзаже как таковом я не знаю ни одного примера, за исключением тех случаев, когда их меньше всего можно было ожидать, среди выросших на море венецианцев. Гирландайо демонстрирует острое, хотя и прозаичное чувство природы в этом виде Венеции, скрывающемся за Поклонением волхвам в Уффици, но в конце концов он замуровал себя среди позолоченных антаблементов. Мазаччо действительно привел один великолепный пример во фреске "Дань деньгами", но сейчас ее цвет почти утрачен.

[77] Я не знаю ничего в области искусства более бездуховного, чем "Бельвидерский Аполлон"; поднятие пальцев правой руки в удивлении от меткости стрелы совершенно по-человечески и было бы вульгарным у принца, а тем более у божества. Сандалии разрушают божественность ступни, а губы искривлены смертной страстью.

ДОПОЛНЕНИЯ.

Хотя план настоящей части этой работы не допускает особой критики, не будет ни бесполезным, ни неуместным сослаться на одну или две работы, недавно представленные публике на выставках Королевской академии, которые либо иллюстрируют, либо представляют исключения из любого из предыдущих утверждений. В первую очередь я бы упомянул, ссылаясь на то, что было сделано в отношении функций ассоциативного воображения, очень важную работу мистера Линнелла "Канун Всемирного потопа"; картина, которую ее поклонники (а это были одни из самых умных ценителей того времени) признали произведением непревзойденной силы воображения; в то время как общественные журналы называли ее "хаосом несочетаемых красок". Если бы авторы статей для прессы знали о том, какого рода исследования проводил мистер Линнелл на протяжении многих кропотливых лет,

характеризующихся скрупулезным и до мелочей терпеливым наблюдением за природой, направляемых глубочайшей чувствительностью и подкрепляемых способностью рисовать, почти слишком утонченной для пейзажных сюжетов, и понятной только по его гравюрам по Микеланджело, они бы сочли маловероятным, что работа такого человека полностью заслуживает уважения. С другой стороны, основания для его восхваления, к сожалению, были выбраны; ибо, хотя он и обладал многими достоинствами, он вообще не претендовал на то, чтобы быть причисленным к произведениям Творческого искусства. Возможно, было бы трудно указать на произведение, столь возвышенное по чувству и столь лишенное изобретательности. Небо было строго взято с натуры, это было очевидно с первого взгляда; и как исследование неба оно было во всех отношениях благородным. Замыслу картины это вряд ли способствовало; ее возвышенность была величием, а не ужасом, а ее темнота - мраком отступающей, а не надвигающейся бури. Черты пейзажа были лишены как разнообразия, так и правдоподобия; разделение сцены центральной долиной и извилистой рекой когда-то было театральным и обыденным; и передний план, на котором был яркий свет, также был лишен достоинства в расположении и интереса в деталях.

Фальшь или недостаток цвета в работах мистера Ландсира были отмечены выше. Автор с большим удовольствием замечает очень красивое исключение в картине "Случайный снимок", безусловно, самую удачную передачу оттенка снега, которую он когда-либо видел при теплом, но приглушенном освещении. Тонкость переходов от полностью освещенных участков венка к тем, которые, слабо окрашенные горизонтальными лучами, переходили в купол тускло-фиолетового цвета, темный на фоне зеленого вечернего неба; правдивость синих теней, которыми был перекрыт этот купол, и глубина нежного цвета, из которого выделялись блики на следах, заслуживали самого искреннего восхищения; в то же время доказывая, что ошибки в цвете, о которых так часто приходится сожалеть в работах художника, являются результатом скорее невнимательности, чем непосредственности. слабое восприятие. Любопытным доказательством этого невнимания является расположение теней на заднем плане "Старой обложки" № 229. Одна из его световых точек находится на ржавой железной ручке насоса в форме буквы S. Солнце освещает большую часть его длины, освещая перпендикулярную часть кривой; однако тень отбрасывается на стену сзади только возвращающейся частью нижней конечности. Замечание о столь тривиальном обстоятельстве может вызвать улыбку; но простота ошибки делает ее еще более примечательной, и великие мастера светотени точны во всех таких незначительных моментах; смутное ощущение большей правды возникает из-за этой правильности, даже когда наблюдатель не анализирует ее в деталях и не отмечает. На небольшой, но очень ценной картине Пола Поттера из коллекции лорда Вестминстера тело одной из овец под изгородью по большей части находится в тени, но солнечный свет касается кончика спины. Солнце стоит низко, и тени слабые и искаженные, но освещенная солнцем шерсть отбрасывается точно в своем истинном месте и пропорциях за изгородью. Зритель может этого и не заметить, но незаметно это одно из обстоятельств, которое заставляет его чувствовать, что картина полна солнечного света.

Как пример безупречного колорита и самого изысканного обращения с животными, когда-либо, возможно, демонстрировавшегося в живописи, Собака мясника в углу "Задницы" мистера Малреди, № 160, заслуживала отдельного зала Академии. Это, со спаниелем в "Выборе свадебного платья" и двумя собаками в сюжете "Сенокос" (Берчелл и София), демонстрирует, возможно, самую замечательную, потому что самую достойную завершенность в выражении анатомии и покрова - мышц и кожи одновременно, и, несомненно, самое совершенное

единство рисунка и цвета, которое может продемонстрировать весь спектр древнего и современного искусства. Альберт Дюрер - действительно единственный соперник, которого можно было бы назвать; и, хотя Альберт Дюрер был намного богаче воображением и равнялся ему в рисовании, он был менее правдив и менее деликатен по цвету. В скульптурных композициях оба мастера демонстрируют одинаковую степень чувства: любую из этих собак Малреди можно было бы снять с холста и вырезать из алебаstra или, что еще лучше, отчеканить на монете. Каждая прядь и линия волос сгруппированы так, как на греческой штамповке; и если это не всегда происходит без некоторой потери легкости и действенности, все же сама эта потеря облагораживает в период, когда все обычно приносится в жертву великому искусству - притворству непринужденности.

Однако сам мистер Малреди не всегда свободен от какой-либо аффектации; по крайней мере, манерность присутствует в его обращении со стволами деревьев. В его искусных анатомиях есть что-то омерзительное, а также отсутствие определенного характера. Почему с них всегда нужно сдирать кожу? Шкура бука, березы или ели почти такая же светлая, как у животного; лоснящаяся, как шея голубя, с черными полосами, как у зебры, или светящаяся пурпурно-серым и бархатисто-коричневым, как у пушистого скота на закате. Почему бы не нарисовать это так, как мистер Малреди рисует другие вещи, такими, какие они есть? Та самая простая, та глубочайшая из всех тайн, которая придает такое величие растрепанным листьям по краям пруда в "Гравийном карьере" (№ 125) и придает странный интерес серым оборванным ежам, исчезающим за берегом, таким низким, таким знакомым, таким возвышенным! Какой контраст между глубоким чувством этого самого заурядного из всех заурядных, самого невзрачного из всех невзрачных сюжетов и утраченным чувством "Амальфи" мистера Стэнфилда, главного пейзажа года, полного возвышенных материалов, могучих скал и массивных морей, гротов, пропастей и монастырей, крепостных башен и гор, увенчанных облаками, и все напрасно, только потому, что эта самая простая тайна была отвергнута; потому что ничто там не нарисовано таким, как оно есть! Картина была самым необычным примером сценического сочетания противоречивых тем, которое характерно для Живописной, в противоположность поэтической, композиции. Строки, выбранные Роджерсом для заглавной легенды, были полны лета, сияли золотым светом и окрашены тихой меланхолией:

"Тому, кто проплывает

Под берегом, несколько белых деревень,
разбросанных вверху и внизу, некоторые в облаках,
Некоторые на краю темно-синего моря,
И сверкающих своими лимонными рощами, сообщают
о регионе Амальфи. Затем появляется наполовину обрушенная
одинокая сторожевая башня на краю пропасти,
Их древний ориентир - да продлится это долго!
И моряку в далекие времена,
Хотя сейчас он и не задумывается, насколько велик его долг,
Поставьте им памятник".

Подготовленный этими строчками к сновидению на глубоких, спокойных водах, в тени и аромате лимонных листьев, зритель обнаружил, что художник поместил его, промокшего насквозь, в шумную рыбацкую лодку, посреди плещущегося моря, с таким трудом, какой только мог, чтобы ее планшир не врезался в черную скалу; и с тяжелым серым шквалом с наветренной

стороны. (Кстати, этот шквал был тем же самым, что изображен на снимке Магры 1847 года, как и заснеженные горы над ним; только шквал в Амальфи вошел слева, а в Магру - справа.) Теперь пейзажи Амальфи впечатляют как в шторм, так и в штиль, и автор видел Средиземное море таким же величественным и южным в своей ярости, как и в остальном. Но несправедливо обращаться как с зеленой водой, так и с лесами, нарушая их покой, не выражая их могущества; и лишая их печали и солнца, не заменяя их никаким эффектом, более ужасающим, чем шквал на Норе. Снегна далеких горах охлаждал то, что не мог поднять, и, кроме того, не соответствовал пейзажу; летом на Монте-Сан-Анджело нет снега, кроме того, что хранится для неаполитанских кондитеров. Большим достоинством картины была наскальная живопись; она была слишком хороша, чтобы нуждаться в помощи преувеличения форм, которые радовали глаз на протяжении всей композиции.

"Конкурс красоты" мистера Ф. Р. Пикерсгилла (№ 515) и "Сцена виноградника на юге Франции" мистера Юинса были, после работ мистера Малреди, одними из самых интересных цветных работ на выставке. Первое, очень богатое и сладостное в своих гармониях и особенно счастливое в своих контрастах светлой и темной брони; не в меньшей степени в воображении маленького Влюбленного, который, потеряв хватку за ветви апельсина, бесславно падал, не успев расправить крылья. Последнее было любопытным примером того, что я описал как абстракцию цвета. Строго говоря, правдой или возможным это не было; сбор урожая обычно представляет собой пыльную и тусклую процедуру; но были поэзия и чувство в том, что мистер Юинс идеализировал мрачную черноту настоящего винограда, превратив его в сочный ультрамариново-фиолетовый цвет, сияющий среди зеленых листьев, как раскрашенное стекло. Фигуры были чрезвычайно яркими и грациозными и удачно сгруппированы. На стенах Выставки не было видно ничего другого, что можно было бы назвать цветом, за исключением небольших работ мистера Этти. Из них единственная глава "Утренняя молитва" (№ 25) и "Натюрморт" (№ 73) заслужили, учитывая их особую цель, высшей похвалы. Более крупным сюжетам, особенно Святому Иоанну, недоставало достоинств, присущих художнику; и в других отношениях одинаково болезненно и бесполезно упоминать о них. Очень важная и ценная работа мистера Хардинга была помещена, как обычно, там, где ее достоинства были видны плохо и где бросался в глаза ее главный недостаток - блеклость красок при основном освещении далеких холмов. Это был один из немногих просмотров того года, который почти без преувеличения отражал особенности местности.

Среди менее бросающихся в глаза пейзажей особого внимания заслуживал "Уголок сеного луга" мистера У. Э. Дайтона; он был одновременно энергичным, свежим, верным и непритязательным, дистанция была выбрана наиболее изобретательно, а рисунок переднего плана, за единственным исключением картины мистера Малреди, отмеченной выше, несомненно, был лучшим в комнате. У меня уже был случай обратить внимание на картину этого художника "Поле с сеном под дождем", выставленную в Британском институте в 1847 году и в этом году (1848) в Шотландской академии, чье небо дождливого, изломанного, прозрачно-серого цвета я редко видел равным ему; равно как и туман вдалеке, одинаково выражающий предыдущую жару и нынешний зной от дождя. Я с большим интересом присматриваюсь к другим работам этого художника.

Поспешный визит в Шотландию весной этого года, хотя и позволяет писателю признать пыл и гениальность, проявленные во многих работах, выставленных в Шотландской академии, не может рассматриваться как предоставление ему достаточных оснований для конкретной

критики. Однако он не может ошибиться, свидетельствуя о своем согласии с мнением, высказанным ему несколькими наиболее выдающимися членами этой Академии, относительно исключительных достоинств работ мистера Х. Драммонда. Кабинетная картина "Бандиты на страже" показалась ему одним из самых виртуозных, незатронутых и безупречных произведений спокойной живописи, которые он когда-либо видел от руки живущего художника; и другие работы мистера Драммонда были столь же замечательны своей мужественной и серьезной отделкой и сладостью чувств.